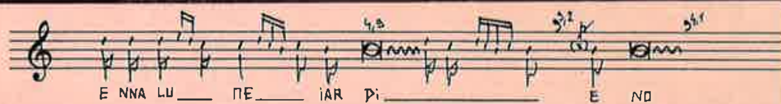
Diego Carpitella

CONVERSAZIONI SULLA MUSICA

Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955 - 1990





PONTE ALLE GRAZIE 

Diego Carpitella

Conversazioni sulla musica

(1955-1990)

Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche

a cura della Società Italiana
di Etnomusicologia

 PONTE ALLE GRAZIE

Copertina
Grafica di
Simone Mugnai

Editing e redazione
Ediprint Service srl - Città di Castello (PG)

Questo volume è pubblicato per iniziativa della Società Italiana di Etnomusicologia con il contributo del CNR

ISBN 88-7928-048-1

Sommario

Crediti e ringraziamenti

Si ringraziano per la collaborazione alla cura di questo libro: Anna Maria Greci, Alan Lomax e Lello Mezzacane per le immagini fotografiche gentilmente concesse; Laura Faranda per la trascrizione della lezione *L'esperienza di ricerca con Ernesto De Martino*; Grazia Tuzi e Renato De Maio per la collaborazione alle ricerche bibliografiche e discografiche relative a *Ethnomusicologica* e *Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna*; Rudy Assuntino per la cortese disponibilità.
Un ringraziamento va inoltre agli Istituti ed Enti che hanno ospitato le *Conversazioni* di Carpitella: l'Assessorato alla cultura della Provincia di Milano e la cattedra di Storia della musica (prof. Francesco Degrada) dell'Università di Milano; la cattedra di Etnologia I (prof. Luigi M. Lombardi Satriani) dell'Università «La Sapienza» di Roma; l'Istituto storico germanico di Roma; l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Roma; la RAI Radiotelevisione Italiana.

Redazione: Roberto Leydi, Maurizio Agamennone, Sandro Biagiola, Andrea Carpi, Serena Facci, Francesco Giannattasio, Giovanni Giuriati, Goffredo Plastino, Antonello Ricci, Roberta Tucci

Un pensiero particolare di gratitudine e affetto va alla famiglia di Carpitella, Stefania, Sara, Valentina e Paolo.

Premessa
Roberto Leydi
(Presidente della SIE)

Subito dopo la sua scomparsa, nell'estate di due anni e mezzo fa, parve chiaro a tutti noi della Società Italiana di Etnomusicologia, che se avessimo voluto (come volevamo) fermare il ricordo di Diego Carpitella in una pubblicazione a lui dedicata avremmo dovuto cercare di proporre non già il solito triste volume di sparsi autori e sparsi articoli, magari cavati per l'occasione da qualche cassetto, ma piuttosto un libro «diverso», in grado di illuminare nei suoi aspetti più intensi e significativi il senso e il valore del suo lavoro. Un libro che completasse, in una prospettiva per molti forse nuova, il quadro dell'impegno di Diego Carpitella, già fissato nei suoi saggi e nei suoi articoli, nella promozione e nella formazione, nella cultura musicale italiana, di una nuova e più ricca prospettiva d'osservazione, di studio e anche di partecipazione.

Abbiamo così tradotto sulla pagina scritta le «parole» di Diego Carpitella, desunte soprattutto dalle sue conferenze e dalle trasmissioni radiofoniche nelle quali fu protagonista. Abbiamo riunito, cioè, il momento «orale» di un lavoro che proprio sulla oralità della musica s'era soprattutto applicato e da quella «oralità altra» aveva dedotto intuizioni, suggerimenti e stimoli per «ascoltare», con altre orecchie (e altra testa), anche la musica che pur nasceva dalla pagina notata.

Io credo che pochi più di Diego Carpitella abbiano cercato nella comunicazione «orale» e diretta, innanzi a un pubblico di ascoltatori o di utenti della radio, la via per esprimere le conseguenze di ricerche e riflessioni sulle cose della musica, con una puntualità e una pregnanza che ricevevano valore proprio dal fatto di esser giocate (consapevolmente) sull'immediatezza (non mediata dalle convenzioni «scientifiche» e quindi non accademicamente codificata) della relazione diretta della parola «detta», sulla freschezza dell'apparente improvvisazione, su una «licenza» di spontaneità che consentiva d'andar oltre le convenzioni dei saggi meditati, degli articoli ben scritti, dei cronometrati interventi ai convegni.

Diego Carpitella, i suoi amici e i suoi allievi lo ricordano benissimo, è stato un affascinante «parlatore» e spesso proprio al «parlato» magari in privato o in un'aula universitaria, ha affidato più scoperto e provocante il suo pensiero, fino alla sincerità più irriverente verso certe regole e certi personaggi dell'accademia. E in questa stessa prospettiva si pongono, sostanzialmente, le «parole» che questo libro «riduce» alla pagina stampata, anche se originate da occasioni più «ufficiali», anche se pronunciate in contesti meno «amichevoli», ma pur sempre «effimeri».

Siamo tutti consapevoli (e guai se non lo fossimo, noi che viviamo nel rapporto diretto con il mondo così ricco della «oralità») che molto si perde in questa traduzione e che per rendere fino in fondo il valore di queste conferenze e di queste trasmissioni radiofoniche si dovrebbe riascoltarle dai nastri dai quali son state in gran parte ricavate. Ma quanti Diego Carpitella hanno conosciuto sapranno ritrovare il «suono», così ricco anche di sottintese sottigliezze, di questi documenti. Gli altri, vi troveranno tutta la ricchezza, il calore, la competenza e l'impegno civile del pensiero di Diego Carpitella. Non si tratta, quindi, di pagine marginali, o d'occasione, riesumate per convenzione celebrativa, ma di momenti culturalmente intensi nei quali si manifesta, fors'anche più che in altre pagine «scritte» o almeno in un modo più scoperto e diretto che non in quelle, l'essenza del contributo di Diego Carpitella alla cultura italiana e non soltanto nel recinto dell'etnomusicologia.

Infatti, un discorso serio su Diego Carpitella non può chiudersi negli spazi angusti di quella disciplina e Diego stesso, del resto, sapeva benissimo che la sua funzione di studioso (e di docente) non si risolveva nei confini di un'etnomusicologia accademicamente intesa, ma che gli «oggetti» ai quali applicava la sua osservazione o la sua ricerca avevano ragione e senso se assumevano anche il valore di una testimonianza sociale e culturale, da un lato in grado di illuminare tutto il nostro rapporto con la musica (e con tutta la musica) e dall'altro di contribuire a ridisegnare il nostro rapporto con gli «altri» e a restituire alla dignità gli «esclusi».

I «documenti orali» riuniti in questo volume attestano in modo esemplare, io credo, l'ampiezza dell'orizzonte musicale (e culturale) che era aperto all'osservazione e alla riflessione storica e critica di Diego, nel disegno di uno spazio che comprendeva non soltanto il campo tradizionalmente pertinente all'etnomusicologo, ma tutti gli altri momenti e fenomeni del «far musica».

Per questo Diego Carpitella non è stato soltanto, o tanto, uno specialista di ricerche etnomusicologiche, ma una figura centrale nella vicenda culturale italiana di questo travagliato dopoguerra. Non possiamo certo dire che la sua lezione sia stata pienamente accolta, oltre la schiera non più esigua, oggi, di quanti, direttamente o indirettamente, da lui hanno imparato a mettersi «in strada» per ascoltare, con l'orecchio al tempo stesso esercitato dalla specializzazione e civilmente educato, la «presenza dell'uomo».

Orta San Giulio, novembre 1992

Nota di cura *
Francesco Giannattasio

«Nel passaggio dall'oralità alla testualizzazione scritta si ha [...] un processo di riduzione, perché l'oralità è una comunicazione acustica che si avvale di elementi che non possono essere riportati nello spazio della trascrizione». Questo concetto, spesso ribadito da Diego Carpitella e qui ripreso dalla sua introduzione ad un seminario su «Il verso cantato» da lui organizzato all'Università di Roma nel 1988, suona anche come opportuna premessa a questa raccolta di *lezioni, conferenze e trasmissioni radiofoniche* che, a due anni dalla sua scomparsa, la Società Italiana di Etnomusicologia ha voluto dedicare, con affetto, al suo fondatore.

Carpitella credeva fermamente, e non solo per la musica, nel primato dell'oralità. Il «prosciugamento» riduttivo della grafia, i cui rischi sovente ricordava ai demologi e agli antropologi impegnati nelle trascrizioni della poesia orale, gli era così presente da avere riflessi diretti addirittura nel suo stesso modo di scrivere: una scrittura non a caso asciutta e sintetica – pochissimi avverbi e aggettivi, e largo impiego di termini suggestivi (come appunto «prosciugamento») per puntualizzare o segnalare questioni di estremo rigore scientifico – che obbligava il lettore a riempire con la propria memoria ideativa gli spazi tra le parole e le righe, a ragionare sui dati e i concetti e dunque, in qualche modo, a *dialogare* creativamente con lo scrittore. Chiunque abbia letto i suoi testi sa che i contenuti di una sua pagina andavano ben oltre i confini tipografici del foglio e suggerivano molto di più di quello che, solo apparentemente, si limitavano ad enunciare. In questa particolare tecnica dello scrivere, che tendeva in qualche modo ad eludere la sentenziosità del *nero su bianco* e a riprodurre le allusività, le provvisorietà e le polivalenze semantiche del parlato, si ravvisavano anche due importanti moventi (o espedienti?) euristici della ricerca e della didattica di Carpitella: il dubbio e la partecipazione emotiva, che egli considerava segni imprescindibili di una curiosità «maniacale» necessaria ad ogni impresa scientifica.

Si può pertanto comprendere quanti dubbi e quali emozioni abbia suscitato in noi, che abbiamo avuto la fortuna e l'onore di essere stati fra i suoi allievi, la non facile impresa di selezionare e rivedere, assieme a Roberto Leydi, i *testi orali* che compongono questo volume.

* Questa nota raccoglie i contributi di M. Agamennone, S. Biagiola, A. Carpi, S. Facci, G. Giuriati, G. Plastino, A. Ricci e R. Tucci ed è pertanto il frutto di una riflessione collettiva.

I dubbi hanno riguardato in primo luogo la selezione, che limita volutamente il suo raggio – come rivela il titolo – ad argomenti e questioni puramente musicali per mostrare come lo sguardo attento di Carpitella spaziasse, a tutto campo e senza soluzioni di continuità, dalla musica di tradizione orale al *folk-revival*, dalla musica colta a quella di consumo, dal *blues* alle esperienze della musica scritta contemporanea. Fra i moltissimi materiali a disposizione la scelta si è orientata su alcuni testi inediti (almeno in stampa), o ormai di difficile reperibilità (come *Il primitivo nella musica contemporanea*), che meglio rendessero questa poliedricità di interessi e con essa anche i diversi livelli comunicativi di Carpitella ricercatore e divulgatore: dalle conferenze per un pubblico avvertito, anche se di (de-)formazione eurocolta (*Criteri per lo studio delle culture musicali, Musica popolare e musica di consumo*) alle lezioni universitarie (*L'esperienza di ricerca con Ernesto De Martino*), dalle trasmissioni radiofoniche destinate ad una più vasta *audience* (*Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna, Il primitivo nella musica contemporanea*, la selezione da *Ethnomusicologica*) alle analisi puntuali e specialistiche del ricercatore che scopre nuovi documenti musicali (*Il «Diaulos di Celestino»*). Da tale selezione dovrebbero poter emergere le due principali direttive ideali del progetto divulgativo dell'oratore Carpitella: il bisogno di dilatare l'utenza e raggiungere i non addetti ai lavori, sorprendendoli e interessandoli «alle vicende e alle sorti delle culture in musica»; l'esigenza, dichiarata con costante sollecitudine, di ricordare agli studiosi, e agli studenti, di musica e di scienze sociali l'importanza di una comprensione profonda della comunicazione musicale. Ma emerge anche, certamente, il suo uso sapiente di diversi registri linguistici in funzione del destinatario: dall'esposizione della lezione universitaria, affollata di contenuti, concetti, allusioni e digressioni fabulatorie, al *parlato radiofonico*, scritto per essere letto da un annunciatore e perciò costruito su nozioni semplici, lessico e sintassi essenziali, periodi brevi, a volte omissione dei verbi ecc.

Naturalmente, è questa commistione di livelli e registri comunicativi che ha posto i maggiori problemi al momento del trattamento redazionale dei testi. Anche perché ognuno di noi, ricordando i pomeriggi interi (anche domenicali, anche di agosto) passati con Carpitella a rivedere e limare i propri scritti, ricordando la meticolosità con cui egli leggeva e correggeva qualsiasi nostra cosa attento ad insinuare continui e vivifici dubbi sui contenuti, ma altrettanto preoccupato della loro «confezione», sa quanto egli tenesse allo stile ed al rigore estetico e quanto ostentato fastidio provasse per le «sgranature», per le cadute di tono. Non c'è dubbio che la sua capacità di analizzare, e adoperare, i diversi codici comunicativi nascesse appunto da una precisa attenzione per la congruità fra contenitore formale e contenuti. Così, ad esempio, leggendo in questo libro le sue osservazioni critiche su certo folk-revival si noterà come esse attenessero non tanto alle varie finalità della riproposta, quanto a certe improprietà dei modi, quali l'eccessiva enfasi (nell'abbigliameto o nei comportamenti «bucolici», nell'uso esasperato di uno strumento o di un timbro vocale «popolari» ecc.) o, al contrario, le eccessive edulcorazioni ed

approssimazioni «dopolavoristiche» di alcuni ripropositori. Come dunque evitare, nel rivedere per la stampa testi non destinati dall'autore alla pubblicazione o alla riedizione, questi stessi rischi? Come (e se) aggiornare in nota saggi di molti decenni fa (quali ad esempio quelli sul mito del primitivo e sul populismo della musica occidentale)? Come trattare i testi in parlato radiofonico? Come trascrivere dal nastro magnetico le lezioni e le conferenze senza tradire, nella riduzione scritta, il senso, le intenzioni e il colore espressivo del parlare *a braccio*? Ovviamente – come sempre si dice in questi casi – abbiamo fatto del nostro meglio, soprattutto contando sulla supervisione attenta di Roberto Leydi. Tuttavia, data l'eterogeneità dei testi raccolti nel volume, ci sembra utile, ai fini di una lettura più avvertita, segnalare tale ordine di problemi.

La raccolta di queste *Conversazioni sulla musica* ha poi comportato anche, inevitabilmente, momenti di profonda emozione nel rivivere sui nastri registrati, o tra le righe dei testi che Carpitella stesso aveva rivisto in scrittura, i gesti, lo sguardo, i cambiamenti di ritmo, le sottolineature ironiche, le impennate di voce e i molti altri «elementi» di una «comunicazione acustica» e visiva a tutti cara. Rispetto ad essa, certo la pagina stampata non può che rinviare a una memoria orale e a sensazioni che solo in minima parte le foto raccolte in *Un ritratto dal vivo* potranno suggerire a chi non lo ha conosciuto.

Infine, un ultimo dubbio, più forte e globale, resta sospeso nell'aria al momento di consegnare alle stampe il volume. Cercheremo di esplicitarlo.

C'è chi ha rivelato come in fondo Carpitella abbia scritto pochi libri, a fronte dell'enorme produzione, sui più diversi argomenti, di saggi, articoli, interviste, introduzioni e presentazioni di opere, interventi su quotidiani e su media radiotelevisivi, film documentari ecc., della cui quantità e varietà è indicativa la bibliografia (oltre 350 titoli) pubblicata recentemente dalla «Nuova Rivista Musicale Italiana».[1] Altrettanto si potrebbe dire per le migliaia di brani musicali da lui registrati nelle molte campagne di ricerca sul campo, di cui solo una parte ha avuto una sistemazione organica in pubblicazioni discografiche o in analisi compiute. Tuttavia questi ultimi, per il semplice fatto di essere raccolti e disponibili negli Archivi, hanno una loro oggettiva unitarietà. Viceversa, non è facile spiegare perché Carpitella, saggista e divulgatore instancabile, si sia poco preoccupato di ricondurre a trattazioni organiche i diversi e molteplici oggetti del suo studio. Una prima ragione è forse che, così come amava coltivare sempre nuovi interessi ed esplorare, da pioniere, diversi ambiti di studio, allo stesso modo teneva poco a ritornare su piste già battute e preferiva che altri continuassero ad esplorarle, lasciandosi la libertà di batterne di nuove. Un'ulteriore spiegazione si può trarre da quanto ebbe ad affermare, in un'intervista rilasciata a Radiotre nel 1990, circa i suoi interessi per i «primitivismi» e i «populismi» della musica occidentale moderna: «È un tema che mi ha sempre entusiasmato e che

[1] R. Tucci (a cura di), *Diego Carpitella: Bibliografia. Con un'appendice nastro-disco-videofilmografica*, NRMI, XXVI, 3-4 (1992).

ho continuato ad approfondire nel tempo [...] forse questi saggi si potrebbero riunire, ma io sono un po' pigro in questo senso». Probabilmente la pigrizia, ovvero la riottosità a dare una stesura organica e definitiva a questo come ad altri suoi argomenti, dipendeva da un timore per la parola fine, per la risolutiva chiusura di questioni che ancora occupavano parte del suo sentire scientifico.

Dunque il dubbio è che questa raccolta, frutto del nostro desiderio (o bisogno) di rendere omaggio al maestro e all'amico, forse non sarebbe del tutto piaciuta a Carpitella. A meno di non considerarla, piuttosto che l'attestazione di un'opera compiuta, come una *suite* di progetti, di lucide intuizioni, di piste da continuare ad esplorare; in altri termini, come un parziale promemoria delle molte indicazioni che egli ci ha fornito con il suo studio dei processi vitali della musica e dell'oralità, davvero incomprimibili, come la sua stessa multiforme attività, in una «testualizzazione scritta».

Criteri per lo studio delle culture musicali *

Desidero ringraziare coloro che sono già intervenuti, e desidero ringraziare il professor Francesco Degrada per avermi dato l'occasione di prendere parte a una simile iniziativa, che mi sembra estremamente interessante e rappresenta un modo per «democratizzare» la conoscenza della musica in tutti i suoi diversi aspetti.

Sono favorito nello svolgimento della presente conversazione dal fatto che ci sia stato precedentemente un appuntamento con Roberto Leydi e Piero Santi, i quali hanno dissodato il terreno per quanto riguarda la musica non colta europea.

Vorrei dire che venti o trent'anni fa non sarebbe stato assolutamente possibile realizzare un incontro con la partecipazione di tante persone e la presenza di tanto materiale di discussione. Mi ricordo che Costantin Brăiloiu – parlando di un convegno di musicologia avvenuto intorno al 1948, quindi appena trent'anni fa – riferiva di essere guardato come uno strano animale, che si occupava di strane musiche, e anzi di essere stato considerato con una certa benevolenza dal presidente di quel convegno, perché le musiche che aveva fatto ascoltare erano in un certo senso «fuori dalla musica».[1]

I tempi sono notevolmente cambiati e direi che sono cambiati da vari punti di vista. I tanto deprecati mezzi di comunicazione di massa, nonostante tutto, hanno favorito la conoscenza di culture musicali che non fossero soltanto quelle colte europee. D'altra parte la documentazione che riguarda queste musiche «non colte» si è accresciuta: gli archivi di Vienna, Berlino e Washington, gli archivi del Musée de l'Homme a Parigi, gli archivi che si trovano in Inghilterra, a Budapest o a Bucarest e oggi anche in Italia, offrono un materiale tale da consentire uno spessore critico superiore rispetto a trent'anni fa. Dico trent'anni fa perché, fino a poco tempo prima di tale data, la documentazione sonora relativa alle culture musicali in questione veniva realizzata per mezzo del fonografo Edison, che incideva su rulli di cera in grado di contenere soltanto

* Conferenza tenuta il 14 gennaio 1979 presso la Sala della Provincia a Milano, nel quadro del ciclo *Musica nel nostro tempo*, organizzato dall'Assessorato alla cultura della Provincia di Milano in collaborazione con la cattedra di Storia della musica dell'Università di Milano, di cui è titolare il professore Francesco Degrada.

[1] Cfr. C. Brăiloiu, «Musicologia ed etnomusicologia oggi», in C. Brăiloiu, *Folklore musicale*, vol. I, Bulzoni, Roma 1978, p. 79 (ed. or. in AA.VV., *Bericht über den siebenten Internationalen musikwissenschaftlichen kongress*, Köln 1958).

una ventina di registrazioni, e successivamente per mezzo di registratori su filo. Soltanto dopo il 1944-45 cominciarono a essere effettuate correntemente delle registrazioni su nastro.

Questo è stato un fatto molto importante – e immagino che sia stato sottolineato anche nella conversazione precedente – in quanto noi stiamo parlando di culture e musiche di tradizione e mentalità orale. Cioè non si trattava, e in parte non si tratta, di musiche che si possono trovare nelle biblioteche, ma di musiche che richiedono un lavoro sul terreno. Anzi, la registrazione non si limita in questo caso a rappresentare un «sussidio audiovisivo» – come si dice in termini scolastici ministeriali – ma diventa il momento essenziale dell'indagine su una data cultura, senza il quale saremmo affidati soltanto a un ascolto momentaneo.

Un simile «fissaggio» dei documenti attraverso il mezzo tecnico acquista quindi un grande rilievo, e non tanto da un punto di vista unicamente meccanico, ma piuttosto perché ha rimesso in discussione lo stesso concetto di musica proprio della nostra cultura. Naturalmente ha rimesso in discussione anzitutto la *unicità* di tale musica: fino agli inizi dell'Ottocento, le grandi storie «universali» della musica esordivano di consueto con l'antichità dei greci, degli egiziani e dei babilonesi, ma si deve arrivare verso la seconda metà del secolo per trovare delle storie della musica che parlino in forma estesa delle culture extraeuropee. È vero che nel *Dictionnaire de la musique* di Jean-Jacques Rousseau [2] si trovano una melodia finlandese, una cinese e una canadese, però fatti del genere sono veramente molto sporadici, anche se uno sguardo verso culture musicali extraeuropee si ha forse maggiormente durante il periodo dell'Illuminismo, piuttosto che nella prima metà dell'Ottocento.

L'impiego di mezzi tecnici per la registrazione è stato poi importante perché ha diminuito il tasso di percezione «etnocentrica». Per riferirmi ancora a un patrimonio musicale extraeuropeo, noi conosciamo dalla seconda metà dell'Ottocento esempi di antropologi o di fisici acustici americani e anche tedeschi, i quali hanno trascritto alcune melodie che avevano ascoltato.[3] Tuttavia si tratta di studiosi che hanno ascoltato queste musiche una o due volte, cercando in qualche modo di sistemarle su un pentagramma, così che noi non abbiamo nessuna possibilità di verificare l'attendibilità delle loro trascrizioni. Quando troviamo invece un antico manoscritto, possiamo effettuare diverse verifiche con altri manoscritti contemporanei e con altre fonti. Al contrario, di fronte alla trascrizione di una musica di tradizione orale proveniente dall'Africa centrale, tramandata magari da un missionario che era alfabetizzato musicalmente, oppure di fronte alle ipotetiche trascrizioni musicali di un Marco Polo, se mai avesse potuto realizzarne alcune, evidentemente non avremmo la possibilità di sottoporle a verifica.

[2] Opera pubblicata nel 1768.

[3] Sulla nascita dell'etnomusicologia, cfr. D. Carpitella, «Introduzione», in C. Sachs, *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino 1979, pp. 9-18. In questa introduzione Carpitella riprende e aggiorna i dati forniti nello stesso testo di Sachs, cap. I, par. 2, «La nascita dell'etnomusicologia», pp. 23-37.

Infatti il momento della «visualizzazione» della musica è un momento estremamente complesso. E direi che lo studio delle musiche extraeuropee in particolare, ma anche del folklore musicale europeo, ha rimesso in discussione la stessa attendibilità della notazione musicale. La nostra cultura ha conosciuto varie fasi al riguardo, anche se tutti noi sappiamo come attualmente – nell'ambito della musica contemporanea – si stia assistendo a un vero e proprio capovolgimento. Abbiamo visto così che il pentagramma, il quale ha sostenuto la nostra cultura per almeno cinque secoli, a un certo punto è «esploso» e sembra non possedere più una possibilità di rappresentazione. D'altra parte se un marziano scendesse sulla Terra e trovasse un pentagramma con su scritto «clarinetto», «flauto» o «oboe», e se non avesse mai sentito né il clarinetto, né il flauto, né l'oboe, non potrebbe veramente immaginarsi la musica in questione. Cioè la notazione sul pentagramma non dà il suono e il timbro dello strumento, ma soltanto – per convenzione – l'altezza e la durata delle note. Ed è leggibile soltanto da chi abbia una consuetudine con le partiture e gli spartiti della musica europea, dai mottetti di Palestrina ai madrigali di Gesualdo da Venosa, da Beethoven a Wagner fino alla Scuola di Vienna, anche se in quest'ultimo caso il pentagramma è già entrato nella sua fase critica.

Ora, lo studio delle musiche di tradizione orale – e quindi delle musiche extraeuropee e delle musiche del folklore europeo – ha posto il problema di come si debba tener conto della visualizzazione della musica. Indubbiamente, se la visualizzazione della musica resta nell'ambito di una cultura e di una tradizione, succede per esempio che chi suona in un'orchestra sinfonica o in un quartetto d'archi, quando vede il pentagramma possiede già una segnaletica e legge seguendo una certa direzione. Ma non perché, nella visualizzazione di questa musica, ci siano tutti gli elementi del suono che poi viene realizzato: il timbro, come dicevo prima, non rientra nella notazione; è tale soltanto perché si sa che c'è. Perciò, anche nella nostra tradizione scritta esiste una parte di tradizione orale. E allora, se addirittura nella tradizione scritta esiste un'alea di tradizione orale, che dipende dalla consuetudine e dalla pratica del fare musica, figuriamoci nelle musiche di tradizione orale, dove non esiste nessuna visualizzazione. Ecco perché insisto sul fatto che il momento in cui è stato possibile registrare i documenti di tradizione orale – e quindi l'ascoltatore o il trascrittore ha avuto la possibilità di verificare questa registrazione – è stato di un'importanza fondamentale. Bartók, Kodály, Brăiloiu guardavano perciò con estremo interesse a questi strumenti tecnici che consentivano loro di registrare – direi pure la parola «filologicamente» – ciò che ascoltavano.

D'altra parte, il «fissaggio» di tali musiche ha permesso di estendere le possibilità di confronto tra culture musicali diverse. E infatti il campo di studi in questione – pur avendo conosciuto diverse denominazioni: musicologia comparata, etnomusicologia, antropologia della musica – consiste proprio in un «confronto» destinato a dimostrare che i fatti musicali non sono fatti naturali, ma fatti culturali e scelte culturali, e che il

linguaggio musicale si articola in *lingue* diverse. Del resto è stata proprio questa diversità a costituire la base non soltanto dell'etnomusicologia, ma anche di tutte *le* etnologie e di tutti gli studi sulle culture extraeuropee: in ogni caso, siano essi nati sulla scia del colonialismo, del mercantilismo e via dicendo, questi studi sono sempre nati nel segno della «curiosità del diverso» e quindi di una possibilità di confronto tra culture.

Come dicevo, il momento «tecnologico» della registrazione dei documenti di tradizione orale ha messo in crisi il momento della visualizzazione della musica, accentuando quella che possiamo definire la crisi del pentagramma. In genere, in maniera spesso intimidatoria, da noi si dice: «Conosci la musica?» E conoscere la musica significa automaticamente saper leggere la musica. Ora, non c'è dubbio che la conoscenza del pentagramma è un elemento essenziale per la nostra cultura, in quanto parliamo di una tradizione scritta. Ma se già parliamo del nostro folklore musicale, cioè della nostra musica di tradizione orale, il pentagramma non possiede più la stessa forza rappresentativa. Non possiamo più dire che la musicalità stia soltanto nel pentagramma o nel saper leggere la «visualizzazione» della musica colta. Con questo non vogliamo alimentare nessuna superficialità, nessun atteggiamento «impressionistico», ma vogliamo soltanto suggerire dei criteri diversi per ascoltare musiche diverse. Noi stessi, quando ci troviamo dinanzi a delle registrazioni – diciamo «filologiche» – realizzate da Simha Arom nell'Africa equatoriale o da Ivan Vandor nel Tibet,[4] ci rendiamo conto che la sola trascrizione non potrebbe sostituire il documento. E questo è un problema che si pone per esempio anche nella linguistica: quando si parla dei dialetti, se uno non ha mai sentito il milanese, il bergamasco, il cremasco, e li deve ricostruire soltanto attraverso la trascrizione ortofonica, non riuscirà mai a ricostruirli interamente.

Quindi noi dobbiamo relativizzare il quesito: «Conosci la musica? Allora la sai leggere?» Perché in effetti vi possono essere dei criteri di giudizio sulla musicalità anche indipendentemente dal momento della lettura del pentagramma. Non voglio neanche suggerire in questa sede un orientamento critico, come si dice, «a orecchio»; però non vi è dubbio che esiste *anche* una possibilità di giudizio «a orecchio».

Dipende poi da quello che si richiede a una trascrizione. È chiaro che una trascrizione minuziosissima di un canto tibetano può essere molto utile per un'analisi, per capire come si svolge il canto, come si ripete, quante variazioni presenta. Ma se la propongo a un cantante d'opera, questi non saprà mai rieseguire il canto in maniera identica, per quanto essa possa essere minuziosa. Perciò, da un simile punto di vista, la trascrizione è insufficiente e mi costringe a ricorrere a dei criteri diversi per giudicare quella musica. Cioè non posso, in maniera assoluta, dare dei giudizi su una determinata cultura musicale soltanto attraverso la visualizzazione.

4 Cfr. per esempio S. Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, 2 voll., SELAF, Paris 1985; I. Vandor, *Bouddhisme tibétain*, Les traditions musicales, Buchet & Chastel, Paris 1976.

Il problema della visualizzazione della musica, l'insufficienza del pentagramma come elemento determinante per la comprensione di altre musiche, l'importanza tecnologica – ma quindi anche filologica – di fissare un documento per poterlo riascoltare e così poterlo analizzare: questo è un primo punto di cui credo si debba tenere un gran conto, quando si ascoltano musiche etniche oppure appartenenti al folklore musicale europeo di tradizione orale – termini questi da mettere sempre tra virgolette, soprattutto negli ultimi anni in cui l'intera terminologia dell'antropologia culturale e delle scienze sociali in genere è stata rimessa in discussione.

L'altro punto di cui si deve tenere un gran conto, e credo che di questo si sia già fatto cenno nella conversazione precedente, è che un simile tipo di musica trova una collocazione nell'ambito di una composizione sociale indubbiamente differente dalla nostra. Immagino che molti avranno letto quel volumetto di Jan Mukařovský dal titolo *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*,[5] il quale – senza voler essere un vademecum o un breviario – è comunque un libro molto interessante: si tratta del lavoro di un linguista, che si è anche occupato di folklore insieme a Roman Jakobson nel Circolo di Praga, da cui già nel 1929 [6] era stata esposta la teoria – poi ripresa appunto da Mukařovský – secondo cui la funzione, la norma e il valore estetico cambiano in relazione ai diversi tipi di società. È chiaro per esempio, e questo è stato detto ormai più volte, che nella nostra cultura esiste addirittura una «topografia» destinata al momento estetico: esistono le sale da concerto, i teatri dell'opera, esistono vari luoghi deputati all'esecuzione e all'ascolto della musica. Questo vuol dire che si è verificata una netta divisione, un evidente predominio del valore estetico sulle altre funzioni e significati della musica. In altre culture questa prevalenza invece non esiste, anche se ciò non toglie che quando un suonatore di clarinetto, di tamburo, di liuto o di lira dell'Albania o della Macedonia si esibisce, i suoi compaesani sanno benissimo giudicare se è bravo o meno. E la bravura o meno si identifica con l'estetica del brano musicale: cioè un suonatore è bravo in quanto il brano è bello.

Tuttavia, in queste culture diverse da quelle europee colte, il momento estetico – il momento del significato, della norma, ma soprattutto del valore estetico – non costituisce un valore primario. In esse la musica è strettamente collegata alle altre funzioni sociali, non tanto per una scelta ideologica – anche se l'ideologia ha avuto poi un suo ruolo – ma per il mezzo stesso di trasmissione della musica. Cioè, nel momento in cui una musica d'Australia, della Nuova Guinea, dell'Africa, del folklore musicale bergamasco, lucano, macedone oppure irlandese, viene trasmessa per mezzo della tradizione orale, quest'ultima mette in opera un sistema di censura sociale estremamente rigido. In altri termini, quan-

5 Einaudi, Torino 1971 (ed. or. 1966).

6 Cfr. P. Bogatyrëv, R. Jakobson, *Il folklore come forma di creazione autonoma*, in «Strumenti critici», I, 3, giugno 1967, pp. 224-240 (ed. or. 1929).

do un documento è creato «collettivamente» – e questo lo dico tra virgolette, perché l'atto di nascita di un documento collettivo non lo ha visto ancora quasi nessuno –, quando questo documento supera la censura sociale e viene accettato da tutti, allora entra nella tradizione. E nel momento in cui entra nella tradizione, diventa una norma. Cioè, nel momento in cui una comunità ha accettato una ninna nanna, un rito, una danza, un esorcismo, uno scongiuro, un proverbio, questi elementi culturali si mantengono nella tradizione.

Probabilmente, nelle culture di tradizione orale sono esistite molte cose che sono decadute: forse non servivano più, cioè non erano più funzionali – e qui emerge un concetto di funzionalismo che è tipico anche dell'antropologia culturale – oppure può essere che si siano in qualche modo perse nella memoria. Fatto sta che nelle culture orali voi non trovate mai il fenomeno del *revival*: il fenomeno del revival è un fenomeno tipico delle culture scritte, le quali – periodicamente – tirano fuori dal cassetto o scoprono accanto a loro un'altra realtà culturale, e vi costruiscono sopra un processo di revival. Nelle culture orali invece il revival non esiste, perché il revival è la stessa continuità della tradizione. Al livello di una cultura di tradizione orale del Marocco o dell'Algeria, per esempio, non può succedere che si dica: «Ah, adesso facciamo il revival di com'erano i cantori nel 1650!», perché o la cultura è la stessa di allora, che si è tramandata, oppure non vi è più la possibilità di andarsi a documentare. Quindi, o questa cultura è sparita inesorabilmente dalla memoria, oppure si è conservata e allora è ancora un fatto vivo, che non può essere revival.

Il fatto che il momento estetico ed artistico non rappresenti un fatto primario nelle culture di tradizione orale, non significa però assolutamente – come credevano fino all'Ottocento – che la musica dei paesi extraeuropei non esistesse, o che si trattasse addirittura di rumori, di grida e via dicendo. Significa soltanto che in essa vi era una diversa collocazione della formalizzazione musicale nell'ambito dell'organizzazione sociale. Infatti gli studi su questo tipo di musica, che si sono avuti nella seconda metà dell'Ottocento e che sono cominciati ad opera di non addetti ai lavori (i primi ad occuparsene sono stati dei fisici acustici, dei glottologi e degli psicologi), questi studi – dicevo – hanno rimesso in discussione o hanno delimitato il concetto di musica proprio della nostra cultura.

Allora, se da un lato troviamo una limitazione delle capacità rappresentative del pentagramma, cioè della visualizzazione della musica, e dall'altro diciamo che il momento estetico delle musiche di tradizione orale non è un fatto primario, è chiaro che siamo costretti a ricorrere – nel giudicarle – ad altri criteri e ad altri parametri. Se qui non possiamo delineare un sia pur breve profilo storico degli studi in questione,[7] tuttavia non possiamo non avanzare alcune premesse. Naturalmente, vi sono state innanzitutto diverse correnti. Seguendo un parallelismo con la linguistica, il passaggio da una musica che fosse l'iterazione di una sola nota – o che presentasse un solo intervallo – a una musica che presentasse due intervalli, o ancora semplicemente il passaggio da un intervallo di seconda a un intervallo di tre suoni, sono stati ritenuti da alcuni come una fase estremamente importante di articolazione del linguaggio musicale. Però vi è stato anche chi ha posto l'accento sulla problematicità di una simile affermazione, in quanto ciò che rende più complessa l'analisi della musica risiede nel fatto che si tratta di un linguaggio non concettuale. Cioè la musica non esprime concetti. Non esiste nessuna formalizzazione sonora che possa dire per esempio «Io apro la porta», neanche quando sulla musica vi siano delle parole cantate che dicono «Io apro la porta»; in ogni caso, la musica può muoversi parallelamente su un altro binario. Invece, per quello che riguarda la lingua, noi possiamo esprimere per esempio diversi tipi di «sì», dando differenti inflessioni di tono; però il punto di riferimento concettuale rimane «sì».

[7] Anche qui si rimanda al testo citato in nota 3.

Il problema della complessità di analisi del linguaggio musicale lo troviamo anche nella musica extraeuropea, con una diversità: essendo questo tipo di musica strettamente legato alle funzioni e alle norme dell'organizzazione sociale, per certi versi noi possiamo trovare dei collegamenti tra le forme musicali e l'organizzazione sociale. Accanto alla teoria evolutiva degli intervalli, di cui ho detto prima, esiste quindi tutta una teoria etnomusicologica che si muove in quest'altra direzione. Purtroppo, però, direi che le migliaia di registrazioni sonore realizzate negli ultimi anni hanno dimostrato che molte di queste teorie non sono valide.

In tal senso, è molto interessante vedere come i recenti studi di etnografia musicale abbiano anche contribuito a far cadere numerosi luoghi comuni riguardanti la musica antica. Molti di voi, per esempio, avranno sentito parlare spesso di scale musicali discendenti: eppure è difficile immaginare un gruppo culturale storico che canti sempre discendendo, che non canti mai ascendendo; si tratta evidentemente di un'astrazione grammaticale, che – verificata a livello di culture diverse dalla nostra – non regge.

Un'altra discussione che è stata molto presente nell'ambito dell'etnomusicologia riguarda il peso da dare al *testo* e al *contesto*. Soprattutto negli anni cinquanta c'è stata un'accesa discussione – tra Mieczyslaw Kolinski da una parte e Alan Merriam dall'altra – in cui Kolinski, che è un antropologo di origine polacca ma appartenente alla scuola statunitense, sosteneva che basta ascoltare una musica per poter dare un giudizio di valore su questa musica; invece Merriam, in un notissimo libro intitolato *Antropologia della musica*,[8] sosteneva che è assolutamente impossibile comprendere una musica, se non si comprende il contesto nel quale è inserita. Indubbiamente si tratta di un dilemma che non deve essere necessariamente risolto. Il problema consiste nel capire in quale misura debba porsi il rapporto tra il testo e il contesto.

[8] Sellerio, Palermo 1983 (ed. or. 1964).

Fatte queste brevi premesse, vorrei introdurre qui una serie di esemplificazioni musicali ordinate secondo determinati parametri, che si discostano dai parametri consueti delle analisi di teoria musicale grammaticale, quali si possono apprendere nei Conservatori di musica in relazione alle musiche colte europee. In particolare ci riferiremo al cosiddetto progetto *cantometrico*, proposto dall'antropologo-etnomusicologo americano Alan Lomax,[9] il quale si serve di determinati criteri che possono essere paragonati alle funzioni di Vladimir Propp.[10] Voi sapete che le «fiabe di magia» di Propp sono divise secondo trentuno funzioni, in un tentativo di sintesi morfologica per approdare a degli *universalia*: ed effettivamente alcuni tratti delle favole di magia sono riscontrabili in diverse culture, anche se poi Propp li ha studiati soltanto su un centinaio di esempi russi.

Un tentativo simile è stato effettuato da Lomax per quanto riguarda la musica, ed è stato realizzato partendo fondamentalmente dalla musica di tradizione orale. Egli ha cercato cioè di ordinare le diverse musiche secondo dei gruppi e secondo determinati criteri.

Questa, direi, è in effetti la prima operazione di orientamento scientifico che si deve realizzare in qualsiasi campo: cioè cominciare a fare dei «mucchietti», mettere insieme quelli che hanno caratteristiche in comune, quindi cercare di razionalizzare i vari insiemi e vedere in che rapporto di diversità stanno tra di loro. Il tentativo di Lomax è stato molto importante e costituisce un progetto che si è potuto iniziare solo di recente, perché – come dicevo prima – non esisteva ancora nel mondo una documentazione sonora sufficientemente vasta, che permettesse di avere un quadro ampio della situazione. Oggi, invece, ci troviamo dinanzi a migliaia e migliaia di registrazioni, che ci danno la possibilità di ordinare i materiali secondo alcuni criteri.

Vi parlerò di alcuni dei criteri utilizzati da Lomax. Un parametro si riferisce per esempio all'organizzazione del gruppo di esecutori. In ognuno di questi parametri vi possono essere cinque-sei varianti e, nel caso in questione, possiamo trovare: un gruppo semplice; un gruppo cosiddetto «scoordinato»; la sovrapposizione di una voce o parte sola a un gruppo di voci; l'alternativa tra un gruppo di voci e un altro gruppo di voci; una serie di assolo; un'alternanza tra una voce sola e più voci. Allora, quello che dobbiamo chiederci è se questi elementi culturali siano tali da potersi definire come categorie, e quindi come giudizi di valore sugli stili musicali.

Per quanto riguarda la prima variante, vorrei chiarire che non in tutte le culture si verifica questa unità semplice, per esempio di voci sole accompagnate da uno strumento. Cioè il gruppo semplice non è un fatto

[9] Cfr. A. Lomax, *Folksong Style and Culture*, American Association for Advancement of Sciences, publ. n. 88, Washington 1968; id., *Cantometrics: A Training Method*, University of California, Berkeley 1977.

[10] Cfr. V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966 (ed. or. 1928); id., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Torino 1972 (ed. or. 1946).

cosiddetto «naturale». Quanto alla variante in cui si parla di scoordinamento, si tratta per me di uno dei criteri di suddivisione più discutibili, perché la stessa definizione di scoordinamento si riferisce in definitiva a un nostro concetto di ordine. In realtà anche la parola «ordinamento» dei suoni è estremamente relativa. In tal senso vorrei dire che l'etnomusicologia e lo studio delle musiche di tradizione orale hanno rappresentato un forte contributo alla definizione di relativismo culturale, qualunque sia il valore assoluto che poi si voglia dare a una simile definizione.

È interessante vedere poi che, in questo primo parametro, si è cercato di vedere se l'organizzazione del gruppo degli esecutori abbia dei riferimenti con la composizione del gruppo sociale cui gli esecutori appartengono. Ed è uno dei casi in cui non è stato possibile stabilire dei nessi significativi. Allo stesso modo, il punto da chiedersi è se il nostro tipo di musica colta europea, quella che si è sviluppata stilisticamente nei secoli, abbia riflesso il nostro tipo di società; e se l'organizzazione strumentale della musica moderna e contemporanea abbia un suo riscontro nell'attuale organizzazione sociale. Qui potremmo dare il via alle varie interpretazioni sociologiche, da Adorno ad altri, e in questo senso lo stesso problema si pone anche nelle musiche di tradizione orale.

Un altro parametro si riferisce al grado di ripetizione del testo verbale. Qui ci troviamo dinanzi a dei casi in cui il testo verbale viene ripetuto interamente, oppure in cui una voce sola dice un testo e il gruppo che risponde – secondo una forma di canto responsoriale – ripete sempre un suo ritornello; ma vi sono altri modelli di canto in cui – dal principio alla fine – non vi è nessuna ripetizione, come può essere nelle ballate norvegesi o irlandesi, e in parte nelle canzoni epico-liriche o narrative piemontesi e lombarde. Allora la domanda che ci si è posta è se questa differenzialità abbia un significato ai fini di un criterio di valutazione e di connotazione dei generi musicali. Cioè il fatto che – in aree culturali diverse e anche nella stessa area – vi siano la ripetizione o la non ripetizione del testo, o ancora la ripetizione parziale del testo, all'interno di una voce sola o in un dialogo tra una voce sola e più voci, ha un significato oppure no? È un fatto puramente casuale oppure no?

In questo parametro, a differenza che in quello dell'organizzazione dei gruppi di esecutori, si è cercato effettivamente di stabilire – in una maniera che forse potrà sembrare troppo semplice – un nesso tra la formalizzazione musicale e le culture che vi sottendono. Secondo una serie di dati che sono stati tutti quantificati, è risultato che alle culture meno complesse corrispondeva l'iterazione del testo, mentre alle culture più complesse corrispondeva la non ripetizione del testo.

Anche questo è tuttavia un problema aperto, perché – a parte la difficile definizione di «complesso» e «non complesso» – esistono per esempio casi di culture complesse in cui ci troviamo dinanzi alla ripetizione del testo. Oppure, se prendiamo un esempio di estrema ripetizione come il tenore barbaricino, e poi prendiamo un esempio di non ripetizione come la ballata piemontese o lombarda, evidentemente troviamo che in una stessa area territoriale italiana ci troviamo dinanzi a situazioni

diverse. È vero però che molte di queste applicazioni del rapporto tra formalizzazione musicale e tipo di composizione sociale, sono state effettuate in realtà «monocolturali», dove cioè non vi erano né dicotomie né dislivelli, e quindi era più semplice o apparentemente più semplice stabilire dei rapporti significativi. Un altro argomento consiste nel fatto che gli esempi di polivocalità di tradizione orale presentano spesso un testo verbale che non va al di là di due o tre parole, le quali vengono ripetute, anche se sopra a queste due o tre parole – ecco dov'è il punto – può essere edificata una costruzione musicale estremamente complessa dal punto di vista polifonico. Anche nella tradizione polifonica europea si trovano casi di testi minimi, sui quali si può erigere un edificio complesso. Però il punto da capire, se vogliamo anche stabilire un nesso con la composizione sociale, è se questa diversa organizzazione dell'iterazione abbia un valore di significato, voglia essere una connotazione di valore.

Un altro parametro è per esempio il livello di coesione tonale del gruppo vocale. Anche questo è un criterio di difficile applicazione, perché anzitutto bisognerebbe mettersi d'accordo su cosa significa «coesione tonale»; infatti, se per coesione tonale intendessimo l'intonazione del coro della Scala, adotteremmo un criterio decisamente etnocentrico e bisognerebbe vedere – naturalmente – qual è il concetto di tonalità proprio di altre musiche.

A questo punto nasce inevitabilmente il solito dilemma, se siamo noi in Europa – con un certo tipo di tradizione culturale – a creare delle categorie con le quali giudichiamo le altre culture. Ma questo è un dramma che si pone per qualsiasi linguaggio critico, e direi non soltanto in relazione alle culture diverse, ma anche alle culture «interne».

Un altro tipo di parametro riguarda le relazioni ritmiche all'interno di un gruppo strumentale. Molte volte la stessa concezione del ritmo è una concezione che noi diamo per scontata, ma non lo è poi così tanto. Noi abbiamo vissuto fino a ieri – dico fino a ieri perché, come ripeto, la musica contemporanea ha fatto saltare molte barriere – in una cultura che si è articolata fondamentalmente tra pari e dispari: il mio giudizio è leggermente sommario, ma questi sono i due punti di riferimento essenziali del nostro ritmo. E parlando della mia esperienza personale – avuta in particolare durante i miei corsi al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma –[11] mi sono trovato a contatto con studenti italiani, ma anche con studenti egiziani o dell'Africa nera: ebbene tra questi giovani, dinanzi all'ascolto delle musiche di tradizione orale, si trovava subito lo studente italiano che cercava di ingabbiarle all'interno delle battute; gli veniva subito il senso della battuta, se il brano era in due o in tre oppure – caso eccezionale – se era in cinque o in sette: il massimo dell'ardimento era appunto la asimmetria, che però è una asimmetria rispetto a una nostra categoria di simmetria. Invece lo studente che veniva dall'Algeria o dal Sudan o dal Ghana considerava l'organizzazione ritmica

[11] Presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, Carpitella ha tenuto dal 1972 al 1976 un corso straordinario di Storia e tecnica del canto popolare.

dello stesso brano in maniera diversa: la battuta era per lui un'astrazione, perché vedeva invece il ritmo in organizzazioni di periodi, di frasi molto ampie nelle quali – durante lo svolgimento del periodo – non vi era come da noi la perfetta concordanza della battuta; no, ognuno si muoveva abbastanza liberamente, per poi ritrovare periodicamente – nel periodare ritmico – una coincidenza.

Allora voi capite che il criterio di ritmo cambia completamente: a noi, quando non vi è la possibilità di giudicare un brano musicale riferendosi a un pentagramma diviso verticalmente dalle stanghette di battuta, sembra di ascoltare delle persone che non vanno a tempo. Invece, nel grande giro del periodare, evidentemente esiste una coesione ritmica. Chi conosce le partiture di Nono, di Berio, di Stockhausen o di Boulez, tanto per citare solo alcuni nomi, sa benissimo come uno dei momenti più sovversivi della musica moderna e contemporanea sia stata proprio la rottura di una simile grafia ingabbiante per quanto riguarda il ritmo. E in tal senso vi è una certa convergenza tra questo momento della cultura europea e il confronto con culture diverse.

Un altro parametro è l'ampiezza degli intervalli e degli ambiti. Vi sono per esempio delle culture che non superano mai un ambito di quinta o di ottava. Tuttavia, il fatto che tali culture rimangano sempre entro certi limiti sonori, non può essere visto soltanto da un punto di vista evoluzionistico, per cui chi è arrivato all'ottava è «più civile» e chi è rimasto alla sesta è «meno civile»: questa diventerebbe una concezione lombrosiano-positivistica, del tipo che se uno mangia più spaghetti è più intelligente. Evidentemente, anche all'interno di un'organizzazione di tre-quattro suoni, può esistere una cultura musicale estremamente complessa e importante. Allora, il parametro dell'ampiezza di una cosiddetta scala è un criterio di valutazione oppure no?

Riguardo poi al problema della definizione degli intervalli – per sapere se un intervallo può essere considerato di seconda o di terza, di quinta o di ottava ecc. – si sono avute delle discussioni enormi non soltanto nel campo dell'etnomusicologia, ma anche della musicologia in generale. L'intervallo presenta infatti una diversa valutazione a seconda delle culture. Tenendo conto di questa diversa valutazione, il parametro dell'ampiezza dell'intervallo è stato suddiviso in definizioni quali monotono (cioè la ripetizione di una stessa nota), piccolo, medio, largo e molto largo. Qualcuno dirà che si tratta di criteri estremamente generici, ma d'altro canto si deve ripartire spesso da cose estremamente elementari. In proposito vorrei chiarire che quando Alexander John Ellis, un fisico acustico inglese della seconda metà dell'Ottocento, cominciò a misurare l'altezza dei suoni in *cents* e scrisse il suo famoso saggio *On the Musical Scales of Various Nations*,[12] si accorse che le altezze dei suoni di altre culture erano diverse da quelle della musica colta europea. Da noi quand'è che si stona? Quando un cantante non intona esattamente quel sol o quel la, ma è leggermente crescente o calante.

[12] In «Journal of the Society of Arts», 33, 1885, pp. 485-527.

Tuttavia Ellis si rese conto che tali intonazioni – le quali erano crescenti o calanti rispetto alla scala europea – non erano casuali, ma corrispondevano a un altro modo di considerare i rapporti di altezza dei suoni. Ecco allora che – nelle esemplificazioni del parametro in questione – si è addivenuti alle varianti di cui sopra, che possono sembrare un po' approssimate ma che in realtà, data la relatività con cui viene giudicato l'intervallo nelle diverse culture, possono costituire un tentativo per rendere il parametro utilizzabile. Se voi considerate per esempio a quali diversità di intervalli è giunta la nostra cultura musicale contemporanea, e d'altra parte come questa stessa cultura si serva anche di iterazioni mono-tone oppure di piccolissimi intervalli, allora evidentemente l'intervallo rappresenta sì una connotazione, ma non è determinante in modo assoluto ai fini della definizione di una cultura musicale.

Tutto questo è stato possibile, lo ripeto, nel confronto con altre culture. E tutti noi sappiamo, senza andare molto indietro nel tempo, quale suggestione abbia avuto il cosiddetto «mito del primitivo» da Debussy a Stockhausen, attraverso i vari Stravinskij, Messiaen, Boulez, Milhaud, Varese. Il mito del primitivo è stato una caratteristica costante della musica contemporanea, nel senso che mostrava – in mondi diversi – soluzioni formali diverse e suggestioni di organizzazione del suono in modo diverso. Ecco che, da un simile punto di vista, lo studio di altre culture si collega anche ai problemi del linguaggio musicale contemporaneo.

Vorrei, prima di concludere, suggerire qualche altro commento a questi parametri. La possibilità di classificare le musiche secondo determinati parametri evidentemente nasconde alla sua base l'intenzione di perseguire – in qualche maniera – una proposizione scientifica che si è particolarmente sviluppata nelle scienze umane: in questo senso si può parlare di strutturalismo e di analisi strutturale del linguaggio musicale. Nello stesso Lévi-Strauss si presenta infatti questo problema degli universalia, cioè il problema di vedere se lì dove c'è l'uomo e lì dove c'è la musica – considerando che non è stata scoperta sul pianeta Terra nessuna area dove non si faccia musica – vi siano delle caratteristiche che accomunano i diversi tipi di musiche. Va chiarito comunque, per inciso, che la stessa parola «musica» è un termine eurocolto occidentale, perché anche nell'ambito della nostra tradizione di folklore musicale non esiste questa parola; a livello popolare esiste la parola «i suoni», si dice «sono arrivati i suoni». Tuttavia, che si dica «musica» o «suoni», è chiaro che la possibilità di affrontare un simile lavoro di analisi strutturale, cioè la possibilità di fare – diciamolo pure – dell'etnomusicologia comparata, dipende in gran parte dal fatto che attualmente disponiamo di un'ampia documentazione. Come abbiamo già detto, questa possibilità di confronto, nella quale è coinvolta anche la stessa musica colta europea, oggi è finalmente possibile. Ciò nonostante, alcuni sostengono che l'unico momento di universalità consiste – attualmente – nella semplice constatazione che lì dove c'è l'uomo c'è musica, cioè formalizzazione di un mondo sonoro. Altri invece sostengono che, tuttora, noi siamo soltanto alla constatazione delle diversità.

Vorrei anche aggiungere che se noi applichiamo per esempio i trentasette parametri di Lomax alla sola cultura dell'area mediterranea, ci accorgiamo – almeno per quanto riguarda il Mediterraneo non mussulmano – che esiste una continuità, che si trovano dei collegamenti, che anche nella musica si riflette un certo blocco culturale. Cioè se uno osserva le schede con le trentasette voci relative all'area spagnola, francese e italiana, scopre che si tratta di schede abbastanza simili. Però, nel momento in cui cambia la deriva etnolinguistica, si assiste spesso a maggiori differenze. Anche da questo punto di vista, si sono formate due correnti: c'è chi ritiene che il momento fonetico, il momento del linguaggio parlato, sia determinante ai fini della formalizzazione musicale e della strutturazione delle altezze e delle durate dei suoni. Se noi pensiamo per esempio a un linguaggio tonico com'è il linguaggio di alcuni paesi dell'Estremo Oriente, Corea, Vietnam ecc., nel quale il cambiamento di tono modifica il significato stesso della parola, allora il rapporto con l'aspetto musicale diventa molto stretto; e apparentemente sembrerebbe che la fonetica del testo debba essere determinante per la musica. Tuttavia c'è anche chi sostiene che il rapporto tra i due sistemi non è così immediato, che si tratta di due sistemi in parallelo, i quali si intersecano, ma nei quali nessuno dei due è determinante rispetto all'altro. Studi del genere – lo ripeto – stanno a metà strada tra la linguistica e la musicologia, e molti sono ancora i nodi da sciogliere.

Credo che questa proposta di esemplificazioni dia un'idea di quale possa essere un diverso criterio di classificazione delle culture musicali. E ritengo che possa suscitare interesse il fatto di vedere come, automaticamente, lo studio di culture musicali diverse rappresenti non soltanto un allargamento di orizzonte, ma anche un confronto critico con la propria cultura; il che costituisce uno dei princìpi elementari di tutte le antropologie culturali: porre in atto un confronto critico e, nel momento in cui lo si realizza, rimettere in discussione anche i propri criteri.

In tal senso, mi sembra che possa essere estremamente utile la conoscenza di culture quali la cultura orale, che presentano altri modi di comunicazione e altre forme di collocazione nell'ambito della composizione sociale. Cioè, se noi depuriamo questo tipo di studi dalla pura curiosità, dall'esotismo o anche da un facile consumismo, evidentemente la conoscenza di criteri diversi rimette in discussione gli stessi criteri di analisi della nostra cultura. Allora ecco che l'universalità – in relazione a quel concetto di universalia di cui abbiamo parlato – risiede forse nella costatazione che lo studio di altre culture serve a un maggiore approfondimento reciproco, se non proprio a tirare già le fila di un'universalità di caratteri e di connotazioni comuni, oltre a quello della presenza dell'uomo come sorgente di formalizzazione sonora.

L'esperienza di ricerca con Ernesto De Martino *

Devo dire la verità, mi ha messo un po' in imbarazzo la richiesta del professor Lombardi Satriani di rievocare le mie esperienze di ricerca con Ernesto De Martino: mi sono sentito improvvisamente un «monumento di marmo», ma poi ho pensato che il monumento a Vittorio Emanuele II ha avuto, come forse saprete, Bufalo Bill come consulente per il cavallo; ecco, io mi considero come «facente parte del cavallo»...

Sulla base delle premesse e delle puntualizzazioni di Lombardi Satriani, comincerei con il problema dell'interdisciplinarità; è una parola che, come saprete, è stata molto discussa e «trattata»: inter-disciplinarità, infra-disciplinarità, co-disciplinarità e via dicendo... tutti aggiustamenti terminologici che tendevano a definire il passaggio che si consumava nelle scienze umane, attorno agli anni cinquanta, da un lavoro rigorosamente individuale a un lavoro a più mani: non più la mano del singolo studioso, ma le cinque, sei o sette mani degli altri studiosi che partecipavano con lui a una ricerca. Non è che non si conoscessero ricerche interdisciplinari, fuori dal nostro territorio e nell'ambito di studio delle scienze umane, ma nel panorama italiano questa esperienza costituiva un fatto abbastanza nuovo, soprattutto se pensiamo all'ambiente accademico. Infatti sia la ricerca sul tarantismo che le ricerche sul pianto rituale – è importante ricordarlo – sono state condotte fuori dalle istituzioni accademiche. Sono state ricerche extra-accademiche anzitutto sul piano dei finanziamenti, che non hanno avuto alcun nesso con le strutture universitarie; ma sono state extra-accademiche anche per la combinazione e per la preparazione delle *équipes* di ricerca, che si incontravano materialmente e concettualmente «fuori» dalle mura dell'accademia (di solito ci riunivamo nella casa romana di De Martino, a Monteverde nuovo).

Naturalmente queste ricerche interdisciplinari avevano un senso in quanto si muovevano attorno a un asse portante: sia nel caso del tarantismo (che si avviò nel '59) che per la lamentazione funebre (che risale al '52) l'asse era genericamente di carattere storico-religioso, dal momento che De Martino era un etnologo e uno storico delle religioni. Si trattava però di competenze che si intersecavano e che non avevano precise sfumature di confine.

* Questa lezione si è tenuta il 7 aprile 1988 presso l'Università «La Sapienza» di Roma, nell'ambito delle attività didattiche della I cattedra di Etnologia, di cui è titolare il professore Luigi M. Lombardi Satriani.

Ora, io ritengo che l'esigenza di verifica interdisciplinare avvertita da De Martino abbia sprovincializzato molti aspetti della cultura italiana, soprattutto nell'ambito della prospettiva di studi meridionalistici: provate a pensare a un etnologo meridionale, di formazione filosofica e di estrazione crociana, che sentiva la necessità per motivi di documentazione di allargare il campo delle sue ricerche e delle sue competenze disciplinari. Tutto questo avvenne in maniera più compiuta con il tarantismo, dove l'équipe era formata – a parte De Martino – da uno psicologo, uno psichiatra, un antropologo, un fotografo, un assistente sociale e un musicologo.[1] Ma già nel corso della ricerca sul lamento funebre c'era un piano «mirato»; e c'era già la sensibilità all'insufficienza di un certo tipo di documentazione. De Martino era consapevole che nel momento in cui la rappresentazione del dolore, cioè del pianto rituale fosse stata descritta solo dalle parole – dalle parole scritte o anche dalle parole parlate – sarebbe emersa un'insufficienza determinante; tutt'altro che complementare: sarebbe venuto a mancare sul piano descrittivo il momento visivo e il momento sonoro. In altri termini, un lamento funebre è una delle tante formalizzazioni del cordoglio o del dolore e se viene descritto solo attraverso la parola rischia di risultare incomprensibile.

O uno vive in un paese meridionale e quando pensa a determinati volti e a determinate morti già li concepisce «visivamente» – perché è cresciuto in quell'ambiente, perché ne ha sentito parlare, perché respira un'aria in cui è possibile avere un «immaginario» della rappresentazione del dolore attraverso l'esperienza visiva – oppure la documentazione scritta appare indubbiamente insufficiente. Con questo non voglio dire che prima di Edison, cioè prima che Edison avesse inventato il fonografo e prima che fosse possibile una rappresentazione delle immagini in movimento attraverso il cinema, non ci siano state delle rappresentazioni iconografiche: molto del materiale di preparazione alla ricerca sul lamento funebre fu di carattere iconografico; e l'iconografia, a partire dai pianti agricoli delle culture egiziane offriva già degli atteggiamenti fisionomici e corporei che illuminavano intensamente il testo descrittivo dell'avvenimento.

Quindi non è che nel passato non ci sia stata, soprattutto per le culture antiche mediterranee e orientali, l'esigenza dei supporti visivi: l'iconografia in questo senso è forse altrettanto antica quanto la parola. Allora, rispetto al lamento funebre non ci mancava la preparazione iconografica: ma il problema era avere una documentazione visiva *simultanea* alla nostra ricerca. Fu in questa direzione che Franco Pinna, il pioniere della fotografia etnografica in Italia, collaborò costantemente, dal 1952 al 1961, alle ricerche coordinate da De Martino, producendo una documentazione fotografica decisiva e determinante per la comprensione di un dato avvenimento. Certo, per voi sentire queste cose adesso può sembrare estremamente scontato: di fronte a me, qui, ci sono due-tre

[1] Rispettivamente, nell'ordine in cui vengono elencati: Letizia Jervis-Comba, Giovanni Jervis, Amalia Signorelli, Franco Pinna, Vittoria De Palma e lo stesso Carpitella.

registratori a cassetta, di sufficiente alta fedeltà per quello che riguarda il parlato (forse un po' meno per la musica); ma sono tutti strumenti che trenta o trentacinque anni fa non esistevano; allora bisognava muoversi con degli apparati professionali per avere delle buone documentazioni. E del resto, oltre all'esigenza di documentare la visività del fenomeno c'era quella della sonorità: in questo senso una lamentazione funebre «muta» diventava un'astrazione documentaria inaccettabile.

Certo, le operazioni di astrazione sono molto importanti nella fase teorica di una ricerca, aiutano e sollecitano una certa logica scientifica: ma altra è l'astrazione di una logica scientifica, altra è l'astrazione di un documento che appare visivamente e sonoramente estremamente importante e che invece diventa un documento muto. Ad esempio, noi non potremo mai sapere come erano le lamentazioni funebri degli egiziani o dei greci: possiamo supporle sulla base delle descrizioni di cui disponiamo, ma della loro sonorità non potremo mai sapere assolutamente nulla. E se oggi lo sviluppo tecnologico ci dà la possibilità di realizzare documentazioni prima impossibili, forse però abbiamo perduto irrimediabilmente determinati contesti.

Allora l'interdisciplinarità, per quello che riguardava la strumentazione visiva e sonora della formalizzazione del pianto rituale, diventava un fatto estremamente nuovo nell'ambito degli studi etno-demologici italiani.

Per quanto riguarda il mio contributo allo studio dell'aspetto sonoro della lamentazione funebre e quanto all'incontro con De Martino che ha preceduto il mio inserimento nelle sue ricerche, è stato un incontro che come si suol dire «mi sono andato a cercare», nel senso che personalmente in quegli anni, pur interessandomi di musicologia colta ero particolarmente interessato agli studi di Béla Bartók; e Béla Bartók significava tradizione musicale legata ai canti popolari.[2] Con De Martino ci conoscemmo nella vecchia sede di Einaudi, a via del Vicario, un giorno in cui lui presentava un libro della Collana Viola. Ricordo che mi parlò immediatamente della forte presenza della musica nella vita quotidiana ed extraquotidiana dei contadini del sud: aveva pienamente individuato un aspetto rappresentativo delle culture di tradizione orale, per le quali la formalizzazione sonora e musicale è un fatto estremamente importante. Era però consapevole della sua difficoltà a muoversi in questo campo, e un po' sorridendo attribuiva all'eredità crociana questa sua difficoltà, visto che Croce non conosceva la musica e anzi, nell'aneddotica che lo riguardava, si diceva che fosse sensibile musicalmente soltanto alle marce reali...

[2] In particolare, l'interesse di quegli anni da parte di Carpitella per la produzione scientifica di Bartók confluì nella sua proposta di curare, per la casa editrice Einaudi, un'edizione italiana del volume *Bartók Béla vàlogatott zenei ìràsai* (Magyar Lórus, Budapest), raccolta di saggi editi nel 1948 in Ungheria. L'edizione italiana di tale volume fu pubblicata nel 1955, grazie anche all'interessamento di De Martino, con alcune modifiche e aggiunte rispetto alla raccolta originale (cfr. D. Carpitella, «Introduzione» e «Sui criteri dell'edizione italiana», in B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, Boringhieri, Torino 1977, pp. 3-35).

Ora De Martino, nel suo confronto costante con le culture contadine del Sud-Italia aveva finito per radicalizzare la necessità di afferrare e comprendere le funzioni della musica e i processi di formalizzazione sonora di alcuni eventi. E se pensate che questa sua esigenza si esplicitava più di trenta anni fa, appare chiaro come fosse già in sé un elemento di sprovincializzazione della tradizione di studi italiana, non solo per l'aspetto tecnologico della questione, ma proprio per le conseguenze che avrebbe avuto sulla formazione mentale di uno studioso. Del resto il panorama di studi europei aveva trovato già in Marcel Mauss, nella sociologia degli anni trenta e più tardi in Lévi-Strauss dei convinti sostenitori della necessità di formalizzazione degli eventi sonori negli studi dei fenomeni storico-religiosi o di interesse etnologico. E infatti nella fase di preparazione alla ricerca, la lettura di Mauss fu determinante per De Martino e per tutti i componenti del gruppo.

Per quello che riguarda in particolare il lamento funebre, inoltre, uno studio importante su questo tema – studio che De Martino cita nel capitolo di *Morte e pianto rituale* «I funerali di Lazzaro Boia» – era stato prodotto da un etnomusicologo rumeno degli anni trenta, Costantin Brăiloiu. Brăiloiu aveva prodotto ricerche monografiche molto accurate sul lamento funebre (il *bocet*) in Romania.[3] Il suo lavoro costituì un punto di riferimento estremamente significativo per noi, non solo per l'aspetto che riguardava la formalizzazione musicale della lamentazione funebre, ma anche per le indicazioni che conteneva sui criteri di classificazione e di schedatura che erano stati adottati; del resto tutta la scuola socio-naturalistica degli anni trenta era legata all'uso di schede e questionari.

Nonostante l'estrema cautela con cui ci accostammo a quei questionari (perché ci rendevamo conto che l'impostazione era troppo socio-naturalistica e che comunque sarebbe stato necessario tararli su una situazione italiana, sia pure mediterranea, geograficamente e storicamente diversa), la possibilità di disporre di un questionario formulato da un musicologo – che fra l'altro era molto minuzioso, pieno di dettagli sulle cose da chiedere – fu estremamente interessante per tutti noi.

È stato un momento importante di preparazione propedeutica e metodologica sulla questione ed è stato il pretesto per una lettura approfondita di un documento intenzionale (il questionario), che ci ha consentito di riflettere sulle cose che andavano interiorizzate per la raccolta dei documenti. Debbo dire che poi nella ricerca sulla lamentazione funebre non c'è stata mai la somministrazione esterna di un questionario. Anche questa considerazione può sembrare scontata, oggi: di questi tempi nessuno va più a proporre candidamente un questionario, salvo che nella finzione

[3] I riferimenti a C. Brăiloiu presenti nella bibliografia di *Morte e pianto rituale* sono: *«A le mortului» din Gorj*, 1936; *Bocete din Oas*, «Grai si suflet», vol. 7, 1-segg., Bucarest 1938; *Despre bocetul dela Dragus*, «Arhiva pentru stiinta si reforma sociala», vol. 10, 280-segg., 1932; *Sur une ballade roumaine (Mioritza)*, Ginevra 1946. Quanto alla produzine critica e metodologica dello stesso Brăiloiu, cfr. C. Brăiloiu, *Folklore musicale*, vol. I, Bulzoni, Roma 1978 (premessa di D. Carpitella); vol. II, Bulzoni, Roma 1982 (presentazione di G.R. Cardona).

televisiva della pubblicità a un detersivo. Tuttavia, che all'inizio degli anni cinquanta De Martino riconoscesse l'utilità di un questionario solo nella fase di preparazione problematica a una ricerca non era un fatto così scontato.

Prendendo spunto da queste considerazioni vorrei dire che personalmente — dopo aver avuto la fortuna di vivere la singolare esperienza di un confronto scientifico con De Martino e dopo aver condiviso con lui i sentieri della ricerca sul campo — io non credo ai «manuali di ricerca sul campo», non ci credo nonostante la vasta produzione manualistica, giustificata da motivi di pragmatismo, di un'antropologia anglosassone o di un positivismo e di un neo-positivismo francese. Non credo ai manuali su come condurre un'indagine, credo invece nell'approfondimento del problema che si vuole indagare; credo che l'approfondimento di un problema automaticamente suggerisca dei comportamenti. In questo senso la nostra preparazione alla ricerca sul campo (a parte elementari fatti organizzativi e logistici, che però non abbiamo mai vissuto in termini oppressivi) era basata prevalentemente su ciò che era stato raccolto, pubblicato e scritto sull'argomento d'indagine: nel caso del lamento funebre tutta l'ampia letteratura riguardante il mondo antico ha costituito un grande blocco di riferimento; per come è stata importante la lettura di alcune raccolte a carattere demologico (i *voceri* corsi, ad esempio). Questi riferimenti sono stati estremamente approfonditi nelle discussioni che hanno preceduto l'esplorazione lucana, quindi l'arrivo sul terreno non era svagato né distratto, ma anzi presupponeva una interiorizzazione tale dell'argomento, che di fronte al realismo dell'evento ognuno di noi sapeva — o presumeva di sapere — cosa voleva chiedere e il modo in cui avrebbe dovuto documentare quello che andava cercando.

C'è da aggiungere che l'osservazione del lamento funebre avveniva in una situazione estremamente delicata, anzitutto per tutto quello che c'è intorno all'evento della morte: la crisi della presenza, il momento emergente della crisi e la formalizzazione del dolore, con tutta la sua ambivalenza di parossismo, ma anche di contenuto canonico e di liturgia canonica finalizzata a formalizzare questo momento. Quindi era importante il modo in cui decidevamo di documentare l'evento; sapevamo di avere due possibilità (questo problema faceva già parte della problematica che si era andata costituendo nel corso delle riunioni che facevamo durante la ricerca) e ci siamo chiaramente trovati dinanzi a due soluzioni: una soluzione «reale» e una soluzione «in vitro». Ora, quando ci siamo trovati di fronte a una reale situazione funeraria (cosa che è anche capitata, perché nei due mesi di soggiorno in Lucania è successo più volte di arrivare in un paese mentre si eseguiva un pianto rituale su una persona appena morta) direi che nella maggioranza dei casi non è stato registrato niente: sono stati registrati pochissimi documenti, soprattutto perché non disponevamo di attrezzature miniaturizzate, per cui avevamo difficoltà a cogliere questo momento registrando la lamentazione sincronicamente a un evento così drammatico.

In realtà, dei circa cinquanta documenti registrati sulla lamentazione funebre, non più di due o tre sono stati registrati in sincronia con l'evento, proprio per motivi di rispetto e di cautela, perché avevamo deciso che in determinate situazioni umane era preferibile riunciare a fissare la realtà di un evento, piuttosto che alimentare il pregiudizio — che allora era molto forte — per cui l'osservazione per motivi di studio di queste situazioni veniva considerata una forma di «depredazione». Viceversa abbiamo avuto moltissime occasioni di registrazioni «in vitro»: ovvero chiedevamo, soprattutto alle donne, di improvvisare una lamentazione funebre. Ora, tutto fa pensare che in queste situazioni ci sono determinate componenti che rendono un documento molto diverso da quello che si registra in una situazione sincrona all'evento. Ma in realtà bisogna tener presente che la formalizzazione del pianto e del compianto è una *formalizzazione modulare*, è un *modello*, una *stereotipia*, e che quindi, nel momento in cui viene provocata, dopo un primo momento di spaesamento, dovuto per l'appunto all'assenza di sincronia con l'evento, si ha immediatamente da parte dell'informatore/informatrice un assestamento del modulo: cioè, dopo che il modulo viene iterato, anche il modulo «in vitro» diventa un modulo attendibile. Infatti, quando poi abbiamo confrontato i moduli registrati «in vitro» e le poche registrazioni «sincrone» abbiamo potuto accertare che i tassi di differenze erano del tutto trascurabili. Un'altra verifica del modello iterativo è stata quella condotta il 2 novembre, nel giorno della commemorazione dei defunti, nei piccoli cimiteri di campagna; lì si aveva una re-iterazione rituale del pianto in qualche modo sincrona, per lo meno all'anniversario dell'evento. Allora i margini di convergenza con quella che era l'ipotesi di una recitazione in sincronia con l'evento luttuoso erano abbastanza costanti. Dico questo per ricordare un problema ricorrente nella ricerca, vale a dire l'attendibilità di una documentazione e i suoi eventuali tassi di alterazione.

La ricerca sul tarantismo risale alla fine degli anni cinquanta e indubbiamente nel frattempo c'era stato un affinamento dei comportamenti, c'era una maggiore disinvoltura, era venuta a cadere la timidezza e la frustrazione ideologica un po' esagerata di quei primi momenti di confronto con «l'altro», che all'epoca della ricerca sul lamento funebre ci proveniva da un clima fortemente ideologizzato.

Nei primi anni cinquanta c'era infatti una fortissima componente di ideologizzazione legata ai temi della questione meridionale nei suoi aspetti storici e nelle sue implicazioni politiche e morali. Voi oggi vivete in un periodo in cui si parla molto di de-ideologizzazione, di non-ideologizzazione; l'ideologismo di quegli anni era effetto di una situazione storica che è poi stata ampiamente criticata, eppure nella taratura di un metodo di ricerca io direi che in quel momento anche la componente ideologica è stata un elemento positivo.

Bisogna riconoscere, inoltre, che per certi versi la ricerca sulla lamentazione funebre era un po' più complicata, mentre quella sul tarantismo aveva in sé degli aspetti di «spettacolarità» che in un certo senso facilitavano la raccolta di documentazione dal punto di vista visivo e sonoro. Cioè, nel momento in cui si allestiva la stanza della cura domicilia-

re c'era già una messa in scena che aveva una sua autonomia e il nostro arrivo in definitiva era meno invadente che nelle situazioni estremamente delicate della lamentazione funebre.

La maggiore disinvoltura sul terreno direi che per il tarantismo coincideva anche con una maggiore e più complessa preparazione a tavolino, condotta prima del soggiorno in Puglia; ad esempio la scelta dell'articolazione e della composizione del gruppo d'équipe era venuta fuori in stretto collegamento con l'approfondimento delle ricerche teoriche e bibliografiche sull'argomento. In questo senso la necessità dell'interdisciplinarità era un problema approfondito già nella discussione iniziale, perché era nella fase di approfondimento del problema che si configuravano determinate discipline, quindi l'équipe non aveva una struttura fissa, avrebbe potuto cambiare a seconda delle situazioni. L'apporto della fotografia e della rilevazione sonora, ad esempio, si rivelò subito indispensabile, perché dalle descrizioni dei coribanti o dai documenti del *Corpus Apulorum* del II secolo a.C. (dove sono rappresentate scene di baccanti col tamburello e con la lira), fino ai riferimenti bibliografici più recenti,[4] risultava che la musica e la danza c'erano sempre e che i due elementi più eloquenti erano proprio il momento cinesico-corporeo e il momento del suono. Anche in questo caso, quindi, l'approfondimento teorico si offriva come suggerimento estremamente preciso delle modalità e dell'articolazione metodologica dell'intervento sul terreno.

E sempre dall'approfondimento teorico emerse la necessità di chiedere il contributo di uno psichiatra e di uno psicologo: in primo luogo per avere una conferma che il morso di questo mitico animale non fosse una sindrome tossica, data l'iterazione della terapia per anni, nello stesso periodo e con le stesse modalità di formalizzazione, anche in assenza di un ri-morso. Era una conferma meno ovvia di quanto non si pensasse, se si considera che tutta la letteratura sul tarantismo e sui diversi effetti dei morsi di animali parlava di isterismo, di stato di demenza, di colpo di sole e via dicendo; si soffermava cioè su una serie di fattori che apparivano come delle componenti, ma non come elementi determinanti del ciclo mitico-rituale del tarantismo. Quindi la presenza di uno psichiatra e di uno psicologo (oggi li chiameremmo «etno-psichiatra» ed «etnopsicologo») fu estremamente importante per la definizione della linea di demarcazione tra naturale e culturale e fu estremamente importante soprattutto per porre come problema di conflittualità culturale una conflittualità che prima si configurava come individuale: il loro contributo ci permise di accertare che la persona, il soggetto tarantato era praticamente il simbolo di una collettività e che ciascuno si identificava in lui. Aggiungerei che uno dei risultati più interessanti – che hanno avuto conseguenze significative in tutta la letteratura etnologica e psichiatrica e che fanno di quella ricerca uno dei punti di arrivo molto alti, non solo in ambito italiano – era la scoperta che tutta la messa in scena della terapia, soprattutto in ambito domiciliare rendeva difficile, forse inattendibile, la definizione di malattia.

[4] Cfr. E. De Martino, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano 1961; in particolare, «Parte terza: Commentario storico», pp. 187-283.

Le definizioni di malattia e di terapia probabilmente portano in sé un buon margine di etnocentrismo, soprattutto per il fatto di considerare come conflittuali o attribuire una conflittualità a determinati stati, che invece sono vere e proprie formalizzazioni «poetiche» – scusate la parola che non vuole essere un richiamo a una concezione idealizzata. Anche il momento terapeutico del tarantismo appariva in un certo senso come una «formalizzazione poetica» e nelle situazioni in cui abbiamo avuto la fortuna di vedere queste cure domiciliari, non c'era mai la volontà di nascondere una situazione di dolore; c'era un rito in corso di svolgimento e c'era la volontà di espletarlo nel migliore dei modi.

Accanto all'osservazione scientifica dei fenomeni esisteva poi una implicazione esistenziale e personale: direi che su questo punto la posizione di De Martino (e anche di altri tra noi) era ambigua, ambivalente. Questa ambivalenza traspare anche nei discorsi teorici generali di De Martino sulla magia, sulla lamentazione funebre o sul tarantismo. Da una parte, nel suo modo di accostarsi a un evento, ci sono degli interstizi e delle fessure che fanno intravedere un processo di identificazione esistenziale – e questo è stato anche uno dei motivi di critica all'atteggiamento di De Martino, soprattutto da parte di «rigorosi» storicisti crociani. D'altra parte, però, c'era anche un forte illuminismo, ideologizzato da un orientamento marxista, che faceva da freno razionale all'osservazione di quello stesso evento. Cioè l'evento aveva un momento di «coincidenza emotiva» e allo stesso tempo, però, c'era il bisogno di controllarlo illuministicamente: dove l'identificazione esistenziale favoriva l'osservazione partecipante e l'illuminismo voleva essere la zona neutra, oggettiva dell'evento. Bisogna dire che dal punto di vista del vissuto esistenziale gli eventi a cui abbiamo assistito, sul piano emotivo hanno colpito molto spesso tutti noi, non solo De Martino; molte volte le nostre ghiandole lacrimali hanno funzionato... e durante la ricerca sul tarantismo mi ricordo benissimo che la psicologa e lo psichiatra stettero a letto per una giornata intera, sconvolti dalla scena della Cappella di San Paolo.

Insomma eravamo tutti coinvolti e non avevamo una preoccupazione pregiudiziale di voler razionalizzare a tutti i costi, eravamo anche disposti a lasciarci andare. Non so se oggi questo sia egualmente possibile, forse sì, forse è possibile che ancora oggi rispetto a un evento ci sia da parte del ricercatore una identificazione esistenziale. De Martino viveva continuamente, in prima persona, una simile ambivalenza e forse la sua proposta teorica di diventare «etnologi di se stessi» va rapportata anche a questa polarità. Noi in realtà passavamo gli interstizi di tempo tra una esplorazione e l'altra in totale assenza di quel clima di tetraggine scolastica o pedante che potrebbe caratterizzare alcune spedizioni etnografiche, ma piuttosto in un continuo gioco di autoironia e mettendoci continuamente a confronto. Poi non è che fossimo così fideistici o missionari che non osavamo mai dissacrare gli «osservati», cosicché spesso il nostro senso di ironia finiva per investire anche loro; ma sicuramente prevaleva una sottile e costante autoironia.

In questo senso, per la sua configurazione sociale e umana, credo che il meridione d'Italia abbia rappresentato una realtà non interscambiabile e credo che sia assolutamente impossibile comprendere il profilo intellettuale e umano di De Martino prescindendo dal suo rapporto con il Mezzogiorno, che per lui è stato un contesto di storicizzazione fondamentale. Per come è assolutamente impossibile scindere il suo percorso di ricerca dal rapporto col Mezzogiorno, anche se De Martino formula il tema fondamentale della «crisi della presenza», già nel *Mondo magico*, che può sembrare un testo a carattere più generale: ma anche lì la problematica è molto mirata, specie quando afferma che non esiste una *seconda fascia* dell'umanità collocabile automaticamente nel mondo magico, ma la magia emerge lì dove ci sono le circostanze storiche per cui può essere esercitata, oppure scompare.[5] Direi anzi che il percorso di ricerca di De Martino si incardina non soltanto nel Mezzogiorno in generale, ma proprio in un certo tipo di Mezzogiorno, un certo Sud continentale compreso tra Napoli e la punta della Calabria, un Sud molto preciso, perché già le ricerche in Sardegna sull'argismo – che pure erano una continuazione degli studi su aspetti mitico-rituali in stati alterati di coscienza – già la Sardegna per lui rappresentò una ragione di spaesamento. È importante, però, dire che queste ricerche non furono mai condotte con spirito localista e che non hanno mai avuto una genericità teoretica. Hanno piuttosto rappresentato delle procedure di metodo e delle procedure cognitive per cui sono diventate, anche per i loro risultati, modelli esemplari della ricerca antropologica ed etnologica.

Certo, le riflessioni presenti ne *La fine del mondo* [6] sono già il tentativo di una grande sintesi delle esperienze meridionalistiche e nello stesso tempo rappresentano la ripresa di un discorso filosofico che inquadra le ricerche in un orizzonte più generale. In questa sintesi appaiono anche nuovi orientamenti, alcune perplessità, alcuni preannunci, ma in definitiva i materiali sono quelli che sono e voler trovare a tutti i costi degli avvertimenti postumi, francamente mi sembra una forzatura.

[5] Cfr. E. De Martino, *Il mondo magico*, Boringhieri, Torino 1973 (I ed. 1948); in particolare, «Cap. II: Il dramma storico del mondo magico», pp. 91-198.

[6] Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Einaudi, Torino 1977.

Il «Diaulos di Celestino»*

Nell'ambito di uno studio sui modelli musicali popolari in Campania, promosso dalla Sezione musicale dell'Istituto Storico germanico in Roma, in collaborazione con l'Università di Roma (ed i cui esiti saranno pubblicati il prossimo anno nella Collana «Concentus» dell'Istituto medesimo) ci si è imbattuti, durante la ricerca sul campo, in un singolare ed interessante reperto etnomusicologico, rinvenuto in una masseria della zona centrale del territorio preso in considerazione. Uno strumento a due canne separate (rispettivamente di 32,2 cm e di 31,1 cm, ciascuna con tre o quattro buchi), con imboccatura a bocca «inzeppata», che può considerarsi, sostanzialmente, analogo all'*aulos-doppio*, o *diaulos*, ampiamente descritto e raffigurato nella letteratura e nella iconografia sulla musica antica greco-romana.

Da noi è stato soprannominato il «Diaulos di Celestino», dal nome del capraio sessantasettenne che, con questo strumento arcaico, esegue una «formula», con numerose variazioni, ornamentali e dinamiche, che per molte caratteristiche si richiama sensibilmente alla struttura del «nomos auletico» classico. Il rinvenimento di questo reperto risale al febbraio del 1975.[1] La registrazione sonora di questo *diaulos*, e implicitamente del suo *nomos*, assume un particolare rilievo in quanto, nel quadro delle ventimila registrazioni effettuate in Italia dal 1945

* Questo testo desunto da un dattiloscritto originale di Carpitella, costituiva lo schema di una conferenza da lui tenuta l'11 giugno 1975 presso l'Istituto storico germanico in Roma, a coronamento di una ricerca da lui diretta sulla musica folklorica in Campania e promossa dalla Sezione musicale dello stesso Istituto. Le note che seguono sono quelle originali di Carpitella, in calce allo stesso dattiloscritto. Una versione tedesca del testo è stata inoltre pubblicata, con il titolo *Der «Diaulos des Celestino». Uber einen ethnomusikologischen Fund bei Neapel*, in «Die Musikforschung», XXVIII, 4 (1975), pp. 422-428.

[1] Le registrazioni, mono e stereo, effettuate dal 12 febbraio al 29 marzo 1975 con apparecchi *Nagra IV B* e *Uher 4000 R*, sono di Diego Carpitella e Linda Germi. Una prima misurazione dello strumento è stata rilevata dalla dottoressa Linda Germi alla quale, peraltro, è stata riferita, durante la ricerca *sul campo*, la prima informazione sul *diaulos*. Una prima analisi elettroacustica delle registrazioni si deve al professor Pietro Righini che l'ha effettuata, con l'ingegnere Raffaele Pisani, impiegando le apparecchiature dell'Istituto di Elettroacustica «Galileo Ferraris» dell'Università di Torino. Le fotografie, a stampa e in diapositive (bianco e nero e colore), sia di Celestino che dello strumento, sono dovute a Carolina Lauro, Linda Germi e Diego Carpitella. Si aggiungono, inoltre, le foto e una ripresa di circa 5' con video-tape, del dottor Lello Mazzacane e dei suoi collaboratori.

a oggi, non si è mai dato il caso di un tipo analogo o simile di registrazione.[2]

Per gli *aerofoni* popolari, infatti, si hanno, allo stato attuale, in Italia, registrazioni di *flauti, ciaramelle, zampogne, launeddas, conchiglie, corni naturali, flauti di Pan, globulari* (ocarina), ma mai di flauti e ciaramelle «a coppia» ovvero, *auloi* (= syrinx = tibia) *bicalami*. Di recente vi sono state, nella zona circumvesuviana del territorio intorno a Napoli, delle registrazioni di *frauli* (flauti) «a coppia».[3] Ma le caratteristiche organologiche della *coppia* (una paranza a quattro buchi per canna, diversamente dal «Diaulos di Celestino», che ne ha, invece, rispettivamente tre o quattro, dettaglio questo di non lieve importanza) e la loro unica utilizzazione come accompagnamento ritmico, insieme ad altri caratteristici strumenti popolari, fanno sì che il confronto tra questi *frauli doppi* e il nostro diaulos riconferma l'eccezionalità, e per adesso l'unicità, di questo reperto etnomusicologico. Il quale, peraltro pone già una serie di problemi anche dal punto di vista della nomenclatura in sé e relativamente all'iconografia classica. Secondo la quale per *auloi* si dovrebbero intendere degli strumenti *bicalami* o *monocalami*, anche se le rappresentazioni più frequenti e usuali sono quelle dei primi e non dei secondi. Una volta accertato che per *aulos* si debba intendere un *aerofono bicalamo* (a canne separate, sostenuto dalle mani, divaricate, diagonalmente, rispetto alla bocca dell'esecutore) le questioni sono tutt'altro che chiarite. Infatti, date le molte approssimate definizioni del termine *auloi*, rimane da stabilire se l'*aulos bicalamo* (o a coppia) sia uno strumento *con* o *senza* ancia. Questione dibattuta e finora di non facile soluzione.[4]

Il fatto di aver definito questo reperto etnomusicologico in Campania un *diaulos* (cioè due canne separate a bocca inzeppata, che convenzionalmente dovrebbero essere definiti dei *frauli a coppia*) dimostra che, per noi, il termine *aulos* sta a indicare uno strumento, monocalamo o bicalamo, *anche senza ancia*. Questa scelta potrà sembrare avventata, ma chi è al corrente della letteratura sull'argomento, potrà invece considerarla meno temeraria di quanto sembri. Naturalmente se si decidesse, al contrario, che per *aulos* si debba intendere un aerofono bicalamo o monocalamo, soltanto *con ancia*, allora l'indagine dovrebbe seguire anche altre piste, come quella della *ciaramella*, singola o «a coppia». Cosa questa che stiamo facendo, in quanto, in conseguenza del «Diaulos di Celestino», abbiamo dovuto approfondire l'indagine proprio verso la *ciaramella* «a coppia», con risultati iniziali ragionevolmente soddisfacenti: sia perché, se si considera l'aulos unicamente l'aerofono ad ancia (doppia,

[2] v. *Inventario delle fonti sonore della musica di tradizione orale in Italia* (fascia folklorica), Roma, Istituto Accademico di Roma, 1973, 2 voll.

[3] v. il secondo brano del lato B del disco contenente documenti sonori raccolti da Roberto De Simone, allegato al volume di Mimmo Jodice e Roberto De Simone, *Chi è devoto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1974, 74 pp.

[4] Per tutte le questioni relative allo strumento v. K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, 577 pp., London 1939, ancora per molti versi valido, nonostante gli anni trascorsi dalla data di edizione.

battente o semplice?), è evidente che le ciaramelle (o pive) «a coppia», rintracciabili nel territorio meridionale italiano, sono le più dirette eredi dello strumento classico.[5] E inoltre vi sono analogie delle *funzioni* tra gli auloi bicalami classici e le ciaramelle «a coppia» attuali, soprattutto per quel che riguarda alcuni ritmi e melodie processionali, durante i pellegrinaggi ai santuari meridionali.

Ma siamo solo agli inizi dell'indagine che ha preso in considerazione anche delle *launeddas*, con sporadico uso *bicalamo* (*tumbu* o *mancosedda*).[6] Ma per ora, sia nell'un caso che nell'altro, non vi è nulla che possa richiamarsi alla «formula» di Celestino.

Poiché l'aspetto avvincente, e in un certo senso del tutto singolare, del *diaulos* di Celestino è, non soltanto nei caratteri organologici dello strumento, quanto nel *nomos auletico* che Celestino, capraio campano, ci ha trasmesso. È una «formula» divisa in tre parti: [7]

a) *Preludio*, consistente in una breve melodia *incentiva*, eseguita per due volte dalla canna sinistra denominata «femmina», a cui si accoppia, in un rapporto eterofonico o diafonico, una melodia *succentiva*, eseguita dalla canna destra, denominata «maschio». Tutto questo preludiare, che ha una durata *ad libitum*, in quanto può essere breve o lungo, finendo quando si voglia sul *tonus finalis*, è caratterizzato da un andamento ascendente-discendente (secondo un profilo concavo) che si sviluppa secondo una serie di esercizi che potremmo definire di «diteggiatura».

b) *Mattinata*: a questa seconda parte della «formula» si passa con o senza soluzione di continuità. Nel primo caso il passaggio si ha dopo la cadenza al *tonus finalis* del preludio; nel secondo caso, invece, si ha nella zona alta del *nomos* (cioè a una generica quinta o sesta dal *tonus finalis*) un momento di trasformazione dalle ornamentazioni del *preludio* agli abbellimenti, trilli, acciaccature, appoggiature, che caratterizzano, appunto, questa seconda parte della «formula». Nel cui ambito, spesso, vi sono effetti di glissato «a sibilo» e frequenti contrasti all'ottava superiore, ottenuti, naturalmente, con una maggiore pressione del fiato. Soprat-

[5] Come documentazione fotografica attuale è da ricordare una foto, in bianco e nero, scattata da Alan Lomax nel febbraio del 1955 in Campania, nel corso di una esplorazione etnomusicologica in tutte le regioni italiane, effettuata con Diego Carpitella dal giugno 1954 al giugno 1955. Inoltre è da ricordare una recente segnalazione del dottor Lello Mazzacane sulla presenza delle ciaramelle «a coppia» (fotograficamente documentata) al santuario della Madonna di Viggiano, durante il pellegrinaggio.

[6] Per tutte le questioni relative alle *launeddas*, con i loro eventuali nessi con l'*aulos*, v. Andreas F. Weis Bentzon, *The Launeddas, a Sardinian Folk Music Instrument*, 2 voll. 158 + 160 pp., Akademisk Forlag Copenhagen, Copenhagen 1969.

[7] A questo proposito, tra le innumerevoli citazioni di *antiqui scriptores*, relative al *diaulos* (= tibia = syrinx, bicalamo), ci limitiamo a: *Porf. Hor. Ars. 203* «Simplexque feramina pauco. Terna enim tantum modo foramina habuit antiqua tibia». *Varro Rust. 1,2,15* «et ut dextra tibia alia quam sinistra, ita ut tamen sit quondam modo coniuncta, quod est altera eiusdem carminis modorum incentiva, altera succentiva». *Schol. Hor. Ars. 202* «quattuor foraminum fuisse tibias apud antiquos, nam et se ipsum (ait) in Marsiae templum vidisse tibias quattuor foraminum. Quaterna enim foramina antiquae tibiae habuerunt; alii dicunt non plus quam tria». *Svet. frag. 12 R* «hoc significat quod, siquando monodio agebat, una tibiam inflabat, siquando synodio, utrasque.»

tutto attraverso questi *sibili* e una serie di micro-iterazioni, sempre nella zona alta del *nomos*, si passa a:

c) *Tarantella*, considerata la terza e ultima parte della formula, la quale, in quest'ultima variante, si configura per diversità ritmica rispetto alle due precedenti parti, cioè più rapida, con frequenti figurazioni di note ribattute, alcuni effetti sincopati, alcuni raccorciamenti melodici ecc.

È evidente che ci troviamo dinanzi a una «formula» chiaramente tripartita (anche nella coscienza dell'esecutore, per quel che riguarda la sequenza). Entro ciascuna delle parti, Celestino «improvvisa» una serie di variazioni, contrassegnate dalle differenziate caratteristiche strutturali di ciascuna delle parti alle quali appartengono.

Poiché abbiamo già accennato, più volte, al ragionevole confronto di questo reperto etnomusicologico con le testimonianze e le raffigurazioni sulla musica classica greco-romana, a questo punto, secondo la consuetudine, bisognerebbe risalire al *modo* cioè alla *gamma* (o scala) sulla quale le due canne del *diaulos* svolgono il *nomos*. In effetti desideriamo posporre la trattazione di questo argomento al confronto di questa «formula folklorica» con il *nomos* classico. E per diverse ragioni: anzitutto perché riteniamo che il criterio scalare (o di gamma) sia un pregiudizio in parte astratto e in parte cultocentrico e, trattandosi di materiale folklorico, sarebbe piuttosto impertinente il suo impiego. E poi un *nomos* non può essere considerato soltanto per le sue *harmoniai*, ma per tutto il suo insieme morfologico, in questo caso spiccatamente «formulare». E il confronto, sia pure cauto ma fondato che intendiamo fare, è tra la «formula» folklorica di Celestino e il *nomos* Pitico, così come quest'ultimo ci è riferito da Polluce o da Strabone. Secondo queste fonti il *nomos* pitico si articola in cinque parti: [8] peira, katakeleusmos, iambikon, spondeion, katakoreusis. Tra queste parti musicalmente autonome del *nomos* pitico e le tre parti della «formula folklorica» di Celestino vi sono delle evidenti corrispondenze. Infatti: a) peira = preludio; b) katakeleusmos + iambikon + spondeion = mattinata; c) katakoreusis = tarantella.

Com'è noto il *nomos auletico pitico* è una musica «mimata» o «a programma» che riproduce, su forme musicali autonome e preesistenti, il combattimento di Apollo con il Drago e la vittoria su di esso. La *peira* è un pezzo introduttivo, un «preludio» della musica «a programma», e apparteneva a quella «musica pratica» entro cui erano previsti anche gli esercizi di «diteggiatura». Il *preludio di Celestino* ha tutte le caratteristiche di una introduzione «diteggiata» di cui, comunque, molti autori *antiqui* avevano perso coscienza (Celestino chiama questa parte «*soni a'cape*, suoni così...»). La seconda parte comprendente katakeleusmos + iambikon + spondeion si può configurare come un unico insieme, equivalente, sempre come forma musicale autonoma, alla *mattinata*. Nel «programma» del *nomos* pitico questa parte dell'auleta era caratterizzata da trilli,

[8] Per tutto questo argomento v. Alessandro Olivieri, *Nomos auletico*, memoria letta alla Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli (in collaborazione col dottor G. Pannain, Napoli 1919, 28 pp.).

ornamentazioni e spesso sibili (salti all'ottava superiore) che intendevano descrivere le fasi drammatiche del duello e in particolare le «grida» del Drago abbattuto da Apollo. La seconda parte della formula folklorica di Celestino, detta *mattinata*, comprende, appunto, tutti questi contrassegni formali. Quanto alla terza parte, la *katakoreusis*, essa corrisponde alla *tarantella di Celestino*, e nel programma del *nomos* pitico vuol rappresentare il danzare festosamente per la vittoria; comunque anche in questa parte ritornano i sibili o salti all'ottava superiore. Quel che più interessa in questo confronto tra la *formula folklorica* e il *nomos pitico classico* è, naturalmente, non che il «programma» del *nomos* sia arrivato, di filato, nella *formula*, quanto il fatto che vi siano delle analogie musicali autonome tra questa e quella, sia per l'ordine della frequenza, sia per le caratteristiche formali di ciascuna delle tre parti costituenti *nomos* e *formula*, sia per alcune tecniche (*odontismos*, o diteggiatura, ad esempio) ed effetti particolari (sibili, salti all'ottava superiore). Queste concomitanze formali di repertorio, unitamente alle caratteristiche organologiche, tra *diaulos classico* (senza ancia) e *frauli «a coppia» folklorici*, non possono non far riflettere a lungo su questo reperto etnomusicologico in Campania.

Ma veniamo adesso alla scala, ovvero al *modo*, impiegato da Celestino: [9] com'era prevedibile la scala modale della formula folklorica di Celestino non rientra, esattamente, in nessuno dei *modi* greci codificati e colti. Siamo per la canna «femmina» (a tre buchi) che emette quattro suoni, nel genere cosiddetto diatonico sintono, sistemabile nel cosiddetto tetracordo di Didimo, con qualche forzatura. A sua volta i cinque suoni emessi dalla canna «maschio» si configurano in un pentatonico per toni interi, senza la *terza*. Assommando la serie di suoni della canna femmina (quattro) e della canna maschio (cinque) abbiamo diverse possibilità d'interpretazione di tutto l'insieme, che può appartenere: a) a una scala frigia (harmonia, questa, definita «orientale» dagli antichi che l'attribuivano proprio al *diaulos* cosiddetto frigio); b) a una scala ipodorica, rintracciabile nel folklore musicale di vari paesi, e che Bartók, definiva una «scala strana»; [10] c) a un esacordo per toni interi, con l'anacrusi di un semitono all'inizio.

Ma la questione è abbastanza complessa perché, nelle *harmoniai* reali e non in quelle astratte grammaticali, si verificavano degli slittamenti di modi; cosicché la prima parte dell'insieme di suoni del «Diaulos di Celestino» è assimilabile a un tetracordo, più o meno dorico, mentre la seconda parte (cioè quella dell'altra canna) rientra in una scala pentatonica, senza la terza. Cioè *due modi diversi*, corrispondenti, d'altra parte, alla diversità (arcaicamente intesa) tra *modi maschili* e *modi femminili*, in questo caso attribuibili alla stessa morfologia del *diaulos*, composto di una *canna-femmina* e una *canna-maschio*.

[9] Per i nessi tra *modi* classici e attuali *modalità* folkloriche, v. Schlesinger, op. cit., in particolare le pp. 19-33, 70-81, 396-399.

[10] B. Bartók, *The Hungarian Folk Songs*, London 1931, p. 73, n. 271.

Ma anche in questo caso l'indagine va approfondita e vanno chiariti molti equivoci sorti dal fatto che gli studi sull'*aulos* greco hanno sempre tenuto presente un aerofono *monocalamo* (contrariamente alle raffigurazioni classiche che sono quasi sempre *bicalame*), senza considerare che l'*aulos bicalamo* non è il meccanico sdoppiamento di quello monocalamo, ma è un altro strumento, con altre e diverse esigenze di *harmonia* e di *sinfonia* (considerato l'andamento diafonico delle due canne). Tutto ciò ha altre conseguenze dal punto di vista icono-musicologico: ad esempio, è noto che gli *auloi* (presumibilmente con ancia battente?) rinvenuti a Pompei hanno sette buchi anteriori, corrispondenti ai sette delle attuali *ciaramelle*. Ma quando queste ultime vengono suonate «a coppia», allora una della coppia ha solo quattro buchi, mentre dell'altra viene otturato il settimo; dei rimanenti sei, solo quattro vengono impiegati (è ci troviamo così dinanzi a una «paranza» di ciaramelle, così definite perché aventi ciascuna quattro buchi, quanti ne hanno i «frauli a coppia», ancora oggi impiegati unicamente come ritmi d'accompagnamento).

In effetti questo «Diaulos di Celestino» pone numerosissimi e interessanti quesiti, ai quali solo una indagine approfondita potrà dare sia pure caute ma esaurienti risposte: almeno fino a quando questo reperto etnomusicologico non rimarrà un *unicum*. La complessa problematica che, comunque, esso suscita rientra in quelle ragionevoli tesi per cui attraverso i sentieri del folklore e dell'etnografia è possibile illuminare di nuova e più verosimile luce alcune questioni storiche come, nel nostro caso, quelle relative alla musicalità nelle civiltà classiche del Mediterraneo.

D'altra parte questi sentieri etno-antropologici sono già stati percorsi in altri campi di ricerca: in Italia, ad esempio, sono noti i risultati eccezionali raggiunti da Ernesto De Martino per quel che riguarda il lamento funebre nel mondo antico, reinterpretato attraverso l'indagine etnografica sul campo. Sono anche noti i sorprendenti capovolgimenti di prospettiva apportati, con gli stessi criteri etnologici e antropologici, dal Dodds nel campo della storia della religione in Grecia; e abbastanza recenti sono le applicazioni delle moderne «teorie della comunicazione» alla «cultura orale» dei poemi omerici da parte di Parry o di Havelock, cioè di filologi classici sensibili agli stimoli antropologici.[11] Anche in etnomusicologia vi sono state esperienze simili, che hanno dimostrato quanto determinante sia il materiale etnico-musicale (e folklorico) per la conoscenza di taluni aspetti di epoche storiche, come ad esempio il «far musica» nelle civiltà classiche greco-romane.[12] In tal senso, il «Diaulos di Celestino» e una più approfondita indagine su di esso, con il suo retroterra territoriale e culturale, potranno essere un contributo di rilievo.

[11] v. E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, Einaudi 1958, 440 pp.; Eric R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press 1951, 387 pp.; Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, Harvard University Press 1963, 351 pp.

[12] v. ad esempio P. Collaer, *Nota etnomusicologica ai canti*, appendice al volume di A. Uccello, *Carcere e mafia nei canti popolari siciliani*, Palermo 1965, pp. 190-210. Ma soprattutto indicazioni utili si trovano in uno studio sempre di Collaer (ancora inedito) scaturito da una esperienza di raccolta in Sicilia, nel 1955 (Catalogo del CNSMP, raccolta 27, Roma 1962).

Musica popolare e musica di consumo *

Permettetemi anzitutto di fare una breve premessa per chiarire il titolo stesso della conferenza e, in particolar modo, la seconda parte di essa cioè quella che riguarda la «musica di consumo». Permettetemi anche di iniziare con una breve precisazione linguistica, presa per intero da un qualsiasi rispettabile vocabolario della lingua italiana: «Consumo, consumare, ridurre via via al nulla, spendere, dissipare, sinonimo di distruggere [...]» E vorrei soprattutto attrarre la vostra attenzione sui termini «ridurre via via al nulla, dissipare, sinonimo di distruggere» i quali potranno esserci utili per comprendere alcuni aspetti della questione.

Certamente è vero che tutti noi siamo stati abituati a considerare (in parte a ragione) la musica in una sfera particolare dell'attività umana, un'attività «teoretica», «spirituale», ed è quindi logico che da parte nostra vi sia una certa repulsione a fare uso, per la musica, di parole che richiamino alla memoria di un qualsiasi cittadino, con minore o maggiore preoccupazione, i beni o le imposte «di consumo». Ora evidentemente la musica non è un fatto gastronomico né un capo di vestiario, tuttavia non si può escludere che sia un prodotto che ogni qualvolta voglia circo-

* *Musica popolare e musica di consumo* è il testo di una conferenza tenuta da Diego Carpitella il 28 aprile 1955 presso la sala dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Roma, nell'ambito dei cicli di «conferenze del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare predisposte dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia d'intesa con l'Accademia Nazionale dei Lincei e l'insigne Accademia Nazionale di San Luca». Tali cicli di conferenze, avviati nel 1950 e proseguiti per almeno un decennio, furono affidati ai più stimati etnomusicologi, musicologi e demologi, italiani e non, operanti in quegli anni: Anton Giulio Bragaglia, Costantino Brailoiu, Diego Carpitella, Alberto Mario Cirese, Luigi Colacicchi, Ernesto De Martino, Giorgio Nataletti, Francesco Balilla Pratella, Marius Schneider, Ottavio Tiby, Fausto Torrefranca, Paolo Toschi.

Diego Carpitella vi partecipò per diversi anni con vari argomenti: «Combinazioni vocali e strumentali nella musica popolare italiana» (1952); «Il paese del cupa-cupa» (1953); «Musica popolare e musica di consumo» (1955); «Ritmi e melodie di danze popolari italiane» (1956), a cui va aggiunto «La vera musica popolare italiana» tenuto, sempre nell'ambito delle attività del CNSMP, in Svizzera nel 1957 e in Germania, Danimarca, Norvegia e Finlandia nel 1958. Cfr. *Studi e ricerche del Centro nazionale studi di musica popolare dal 1948 al 1960*, Roma, Accademia Nazionale di S. Cecilia-Radiotelevisione italiana, s.d. ma 1961, pp. 265-278.

I testi delle conferenze *Musica popolare e musica di consumo* e *Ritmi e melodie di danze popolari in Italia* furono fatti stampare dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia presso lo Studio Tipografico B.S. di Roma in due opuscoli, ormai introvabili. Il testo di *Ritmi e melodie di danze popolari in Italia* fu poi ripubblicato da Diego Carpitella in *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1973, pp. 145-166.

la musica non è un fatto gastronomico né un capo di vestiario, tuttavia non si può escludere che sia un prodotto che ogni qualvolta voglia circolare per divenire un fatto sociale di minore o maggiore estensione, deve subire e deve sottostare ad alcune leggi obbligate che vanno attraverso svariate gamme, dal commercialismo all'industrialismo, dall'ideologia alla politica, dalla storia al costume ecc. In maniera tale cioè da divenire un genere di consumo, attivo o passivo a seconda della partecipazione o dell'uso più o meno continuo di un determinato numero di persone.

Inoltre vorrei fare un'altra precisazione, e cioè che quel «di consumo» va inteso in due sensi: in senso passivo, quando s'intende parlare di «musica consumata»; in senso attivo quando questa musica tende a farsi consumare, ad avere cioè un numero più o meno grande di consumatori. Momenti infatti che non sempre coincidono.

Un tipo di «musica di consumo» abbastanza diffuso è, per esempio, quella che più o meno volontariamente fa da sfondo alla nostra esistenza: può essere la colonna sonora di un film, la sigla radiofonica di un prodotto cosmetico e, nelle forme più late e comuni, la canzonetta. In altri termini la «musica di consumo» si identifica, spesso, con la musica di comodo, cioè una musica che noi ascoltiamo (o subiamo) passivamente. Considerate invece il nostro atteggiamento ogni qualvolta dobbiamo ascoltare una musica «seria»: ci prepariamo anzitutto, facciamo coscientemente una scelta e quindi il nostro ascolto è condizionato a varie ragioni di carattere culturale ed estetico, sentimentale e psicologico (queste ultime però in forma mediata: mentre nella «musica di consumo» *la psicologia* e *il sentimento* si presentano senza eccessivi diaframmi e mediate elaborazioni).

Inoltre vale la pena, a questo punto, insistere su un aspetto fondamentale, proprio perché vogliamo parlare dei rapporti tra la «musica di consumo» e la «musica popolare». La «musica di consumo», proprio per quei caratteri di vasta circolazione sociale che ha o dovrebbe avere, viene spesso considerata, a ragione, «musica di massa». Solo però che spesso, e a torto, si tende a trasformare quel «di massa» in «popolare» creando così una serie di equivoci, che noi tenteremo di dissipare, in quanto «musica di massa» e «musica popolare», nel senso più stretto delle parole, sono due cose assolutamente distinte e separate.

La musica popolare propriamente detta, nel suo significato più comune ottenuto attraverso formulazioni diverse (tra le quali quella di folklore musicale) è un'altra cosa. Tanto per incominciare la musica popolare, quella che è principalmente frutto di una creazione e di una elaborazione collettiva, non è una musica che viene distribuita ai consumatori di suoni con una organizzazione dall'alto, è un tipo di musica che riguarda direttamente solo una certa quantità di uomini, senza dubbio numerosi, i quali però non costituiscono del tutto «la massa», anche se per la loro quantità numerica ne rappresentano una parte determinante (contadini, pastori, marinai ecc.). Inoltre la musica popolare non è musica scritta, è legata direttamente a condizioni reali e ambientali di esistenza, è considerata patrimonio culturale, spesso unico, di alcune classi che per lungo tempo

hanno avuto una funzione subalterna nel corso della storia. La «musica di consumo» invece (la colonna sonora, la canzonetta, la musica di caffè ecc.) è un prodotto individuale, è scritta, è stampata, circola smuovendo determinati interessi economici, tende a soddisfare secondo uno *standard* medio il maggior numero di persone, e soprattutto subisce, forse con un certa facilità, un insieme di forze che gravitano su di essa, che la trasformano, la «sistemano», adattandola a vari interessi e convenzioni.

Inoltre sarà bene precisare che se è giusto quando si parla di «musica di consumo» (quindi in parte «di massa») riferirsi in gran parte alla musica popolare, è anche vero che questo riferimento dev'esser fatto con la musica «colta» (specie in un paese come il nostro). Infatti, sempre tenendo presente quella precisazione «attiva» e «passiva» del consumo, bisogna osservare che la «musica di consumo» non è soltanto una misura della musica, ma anche un atteggiamento, un modo di presentare e di commerciare la musica: la sinfonia o il brano di ópera che fa da commento al Giro d'Italia diviene «musica di consumo» così come la tarantella che accompagna un combattimento di galli nella Malesia.

Ma per la questione che ci riguarda più direttamente, a noi interessa esaminare ancor più da vicino i caratteri che distinguono la «musica popolare» dalla «musica di consumo» da essa derivata.

La musica popolare conserva quasi sempre alcuni caratteri di funzionalità. In che senso? Noi sappiamo che in tutti i paesi (sia quelli dove si parla di folklore che in quelli più primitivi in cui si parla di etnofonia), esistono dei canti di lavoro, che sono tali non solo per il loro contenuto, le loro parole che si riferiscono al tipo di lavoro (minatori, zolfatari, carrettieri ecc.), ma perché essi hanno ancora caratteri di funzionalità, nel senso che dal punto di vista psicologico e fisiologico «sostengono e accompagnano» il lavoro, servono alla dinamica del corpo, hanno un valore magico-religioso ecc.

Ora non appena questi canti si staccano dal loro ambiente reale, e per varie ragioni si «consumano», perdono la loro funzionalità e quindi tendono ad una operazione di astrazione, che incide sulla loro essenza e struttura.

Altro aspetto distintivo da sottolineare è che la musica popolare propriamente detta rispecchia, *ma fino ad un certo punto*, le condizioni «naturali» dell'ambiente in cui vive; in altri termini nella musica popolare difficilmente la natura diviene «descrittivismo naturalistico».

Esemplificando: i canti del carrettiere o del pastore riflettono o sinora hanno riflesso, nella loro sostanza, con la loro monotona, uniforme iterazione, la miseria psicologica e materiale di un mondo, l'angoscia secolare, la condizione umana e anche la sua possibilità di riscatto. Quando uno di questi canti, invece, si trasferisce nella «musica di consumo», qualcosa cambia: questi aspetti «reali» sono dimenticati (per delle ragioni ideologiche che interessano più direttamente lo storico ed il sociologo), si «consumano» divengono convenzionali, oleografici, luoghi comuni (così se ci sono i pastori è immancabile l'onomatopeia delle mucche, dei pifferi e dei campanacci; se ci sono i carrettieri l'immancabile schiocco

della frusta che, badiamo bene, nella realtà esiste ma è solo una determinante supplementare delle ragioni emotive).

E poiché noi siamo abituati ormai, fortunatamente, a considerare la musica popolare come un prodotto unitario, come un insieme inscindibile di parole e suoni, è chiaro che non possiamo fare a meno di considerare le alterazioni, le soppressioni, le deformazioni che subiscono i testi popolari, non appena divengono «testi di consumo». Onestamente dobbiamo ammettere che nella maggioranza delle raccolte di canti popolari (di quasi tutti i paesi) alcune parole, alcuni concetti, sono stati censurati, purgati: ciò è avvenuto spesso per timori sociali, morali, politici e per un cosiddetto «buon costume». Esemplificando: in alcuni paesi (come il nostro, per esempio) i canti popolari riflettono con una certa frequenza nei loro testi, stimolazioni erotiche e sessuali, e ciò non è dovuto ad una particolare inclinazione «gallistica», ma è dovuto al fatto che per le condizioni storiche nelle quali questi canti sono nati, i complessi e le stimolazioni sentimentali e sessuali, sono stati spesso gli unici atti con cui si è potuta esercitare una certa libertà, spesso unica, dei produttori e dei portatori di questi canti (naturalmente dopo che è venuta meno l'imposizione feudale dello *jus primae noctis*). Questo mondo erotico e sessuale si riflette nei canti con chiarezza, senza equivoci o allusioni, spesso con dolore (basti considerare l'identità frequente tra ninne-nanne, canti di nozze e lamenti funebri).

Ora tutti questi caratteri, quando si trasferiscono nella «musica di consumo», tendono all'astrazione e all'estraneazione dalla loro realtà: le parole giocano sull'allusione, divengono macchietta «locale» sulla quale si ride facilmente (un po' l'uso di un certo tipo, di siciliano o di abruzzese, che si fa nelle trasmissioni radiofoniche), si pratica il più vieto psicologismo (luna = sviolinata; cuore-rurale = trombone, ecc.) per arrivare alla catalogazione dei sentimenti per cui gli archivi di colonne sonore (cospicue fonti di guadagno) contengono il «pastorale-bucolico», il «tragico-tempestoso» ecc. Cioè lo *standard* dell'espressione, equivale in questo caso alla «musica di consumo».

Non parliamo poi delle deformazioni strutturali tipicamente musicali. La musica popolare, per esempio, non ha mai un inizio e una fine ben precisati; le intonazioni hanno sempre un carattere «naturale», fuori cioè da qualsiasi adattamento temperato; i suoi ritmi non sono sempre regolari o se lo sono, spesso fuori dalla media abituale (2/4 e 3/4); la musica popolare comporta una serie di tecniche espressive (rubati, singhiozzati, glissati, appoggiature, note blues ecc.) particolari e diverse da quella della musica «colta».

Quando tutti questi elementi della musica popolare si «consumano», tutto si uniforma, si pulisce, si aggiusta, difficilmente conservando i caratteri tipici, originari, bensì perdendoli, per la maggior parte dei casi, nella loro totalità.

A questo punto permettetemi però che io stesso ponga due obiezioni quelle cioè che oggettivamente si possono fare. La prima è che la «musica di consumo» *coesiste* con altri tipi di musica (popolare e colta). La

seconda, che ogni processo di «stilizzazione» comporta sempre una alterazione dei connotati originari. Noi prendiamo in esame la seconda obiezione, cioè il processo di stilizzazione che avviene ogni qualvolta la musica popolare tende a «consumarsi». Evidentemente nessuno qui vuol sostenere la maggiore validità della fotografia dinanzi al quadro (nonostante sia ormai pacifico che il modo di fare una fotografia implica un impegno dialettico: così come il modo di raccogliere un canto), tuttavia una «stilizzazione» è reale quando conserva alcuni caratteri tipici della realtà, quando li interpreta, li intuisce in maniera personale e nuova. Ma quando questi caratteri tipici si deformano, si alterano, si «consumano» in una certa maniera, è difficile dire (ed accettare) quale possa essere la validità di questa «stilizzazione» che, tra l'altro, pretende di avere una soluzione di continuità con il suo riferimento originario (ad esempio le canzonette commerciali che si dicono «ispirate ad un canto popolare»).

Quanto poi alla *coesistenza* della «musica di consumo» con le altre, è una questione da esaminare più a fondo. Infatti in alcuni paesi la «musica di consumo» riesce se non a sopprimere certamente a creare una cortina di copertura sulla musica popolare o almeno riesce a generare degli equivoci. Uno degli esempi più classici di questi equivoci, divenuto ormai aneddotico, è quello sfatato da Bartók agli inizi di questo secolo, quando venne dimostrato che la musica popolare ungherese era una cosa completamente diversa dalla musica zigana ungherese che tutti credevano (e forse qualcuno crede ancora) fosse invece la musica popolare ungherese. Se questo tipo di equivoci o di cortine di copertura è possibile dissiparli con maggiore facilità in paesi dove non si è avuta una grande tradizione colta, la cosa è ancor più difficile nei paesi in cui la tradizione colta è stata lunga e secolare (come l'Italia), in quanto la musica popolare deve sottostare a due cortine di copertura.

Poiché abbiamo già detto che faremo degli esempi, veniamo a dei fatti concreti e riportiamo queste considerazioni, di carattere generale e preliminare, alla nostra storia nazionale. A questo punto permettetemi una parentesi.

Sembra, infatti, che ogni nuovo festival o rassegna della canzone debba dare il via a un discorso più o meno approfondito sulla musica leggera italiana o, come si dice, sulla «musica di consumo». Discorso che tende in genere ad arenarsi più per un vizio di base che per validità di argomenti: e ciò dipende dalla scarsa conoscenza che da noi si ha dei rapporti tra musica colta e musica popolare, quest'ultima intesa nella sua accezione più precisa e comune di folklore musicale e, in altri termini, di canto popolare. Argomento delicato, poiché nella nostra situazione culturale ha oscillato e tuttora pencola tra l'oscurità teorica ed una disagiata aneddotica.

È il solito caso dell'italiano *medio* all'estero che trovandosi in compagnia è costretto ad un certo punto, per urgente richiesta di un uditorio appassionato, a sfoderare i suoi canti «nazionali» e che alla fine balbetta, stonando: *Quel mazzolin di fiori, Ta-pum ta-pum, La montanara* e che se non fosse per la solita canzone napoletana che raddrizza la situazione,

tutto rischierebbe di finire, come spesso accade, con *Bombolo* o *Lo sai che i papaveri*. Con il risultato, naturalmente, di lasciare perplesso quel generoso uditorio che credeva di trovarsi dinanzi a un figlio della «terra del canto», e d'altra parte, deluso il povero connazionale che probabilmente andrà convincendosi che in Italia la musica popolare è una cosa pressoché inesistente.

Invece la musica popolare italiana esiste e, sia pure oggi in maniera frammentaria e discontinua, rimane uno dei modi fondamentali di far musica di circa tre quinti della popolazione italiana (contadini, pastori, marinai e in genere tutti i canti di lavoro). Ed esiste beninteso con tutte le sue lusinghe «arcaiche» e «primitive»: le scale pentatoniche e quelle esatonali, le terze e le settime blues, gli urti di seconda e gli intervalli alterati, i ritmi asimmetrici, i *glissando*, i *rubato, i singhiozzati*, e così via.

Vale a dire tutte quelle cose che pretendono di conservare i noti *complessi* di tipo «enalistico» e che non è possibile ritrovare in gran parte degli studi specifici sull'argomento.

Chi ha un'esperienza moderna nella raccolta dei canti popolari sa come pungente sia l'ironia dei contadini ogni qualvolta si trovino dinanzi a uno di questi *complessi* addomesticati e, a sua volta, conosce quale disprezzo nutrano i relativi maestri-direttori verso i «cafoni», i quali spesso eseguono i canti nella maniera più vera e originaria. Basti dire, per esempio (e ritorna qui quel discorso sullo *standard* della «musica di consumo») che dal punto di vista dell'interpretazione, mentre nelle esecuzioni contadine dei canti popolari italiani si ha una varietà enorme, in quella dei *complessi* si hanno in genere due tipi di esecuzioni standard: una «alla napoletana», l'altra «all'alpina».

Perché poi il folklore di tipo *enalistico* debba essere da noi così lontano dalla reale musica popolare, perché esso debba tendere così presto a un processo di svirilizzazione (che c'è anche nei testi), perché debba tendere a un «consumo» integrale, è questo un problema complesso della vita culturale italiana. Anzitutto, tra l'altro, una recente storia *nazionale*, la cui arte dotta ha oscillato per molti secoli tra i limiti della provincia e la splendente diffusione cosmopolita; quindi un grande sviluppo della musica *colta* che sembra aver represso tutte le esperienze al di fuori di essa.

Sembra: infatti quello che interessa sapere è che nonostante il grande itinerario della musica colta, i canti e le musiche popolari italiani sono più «primitivi» e «arcaici» di quelli di altri paesi europei (e no). Nel bacino mediterraneo, per esempio: più della Spagna e più del settore balcanico e in genere del sud-est europeo, al quale tutta l'Italia orientale è affine se non eguale. Ma tutto ciò ha una precisa ragione: nei paesi, infatti, dove si è avuto per lungo tempo uno sviluppo storico nazionale, il folklore ha subito gradi diversi di stilizzazione e, involontariamente, nonostante alcune sue condizioni subalterne, ha circolato in un'ampia rete culturale. Nei paesi invece dove l'arte colta non ha avuto grande sviluppo per lungo tempo, il folklore ha sempre rappresentato il perno di qualsiasi ulteriore arte colta, e ciò sia nel periodo della nazionalità romantica sia in quello più moderno, razionale e obiettivo.

Nel caso italiano (che non appartiene a nessuno dei due precedenti) ci si rende conto di trovarsi dinanzi ad una originale, drammatica, sviluppata divaricazione già individuata in altri aspetti della nostra storia: una sviluppata e dotta arte musicale da una parte, e dall'altra un tipo di musica popolare, più che mai «primitiva», «archeologica», la quale perché tale, comporta limiti e difficoltà.

È vero che per chiarire questo problema la cultura italiana fin'adesso non ha posto nessun rimedio: un po' perché la musica popolare (quando non è considerata, con sufficienza, nella *sub specie* degli interessi) è polivalente: sta infatti tra la filologia e la musicologia, con il danno di averla considerata poche volte un prodotto unitario, cioè parole e musica: un po' perché gli studi di storia della musica, da noi, sono piuttosto scarsi (e non si può dire in questo senso, che alcune correnti dello storicismo idealistico abbiano molto rialzato le sorti). Basti dire, ad esempio, che alcune norme moderne per la raccolta del materiale musicale popolare (tra l'altro le registrazioni sonore) da noi sono cominciate da circa cinque anni (!) mentre negli altri paesi lo erano quasi da cinquanta (!).

Comunque il fatto che in Italia, in breve tempo, si siano effettuate quasi tremila registrazioni di canti popolari è obiettivamente positivo, il fatto che si preparino delle pubblicazioni su queste basi e che sia in stampa in tal senso un'antologia sonora, sono avvenimenti nuovi che faranno conoscere qualcosa di più sull'argomento, a condizione però che si esca dalla sterile catalogazione e si arrivi a una precisa individuazione storica. In ogni caso il problema non si esaurirebbe qui.

La questione infatti va distinta, e non divisa, in due parti: una strettamente scientifica di precisazione storiografica (il problema di raccogliere nuovo materiale, di interpretarlo e di vedere sino a qual punto i canti pubblicati sino adesso siano uno specchio reale, e non siano invece integralmente «consumati»). L'altra, è quella della circolazione culturale di questo materiale; problema che presenta non poche difficoltà proprio per quella divaricazione di base della cultura italiana e quindi per i caratteri «primitivi» e «arcaici» della nostra musica popolare.

La validità del folklore musicale, infatti, è in genere in ciò che di tipico esso garantisce, non solo, ma fino a qual punto questo tipico corrisponde a delle esigenze nuove e moderne. Il successo giustificato e indiscusso del *jazz*, consiste proprio nell'avere conservato alcuni precipui caratteri di origine e nell'aver parlato, attraverso una elaborazione popolare (*improvvisazione, variazione* ecc.) un linguaggio tipico della vita contemporanea (infatti pur avendo le stesse radici il *jazz* è più accessibile, non solo per ragioni commerciali e «di consumo», del canto originario africano). In questo senso cioè il primitivismo archeologico può essere una lusinga per lo studioso ma spesso un limite per la circolazione culturale del materiale: pur tuttavia una musica «archeologica» e «primitiva» può essere una riserva per la «musica di consumo».

In questa situazione, la «musica di consumo» italiana (in questo

caso la musica leggera, popolaresca) ha una posizione difficile, più che in altri paesi. Una storia della canzone italiana, come è noto, manca e se si incominciasse a farla risulterebbe quali sono stati i suoi punti di riferimento. Così come non c'è dubbio che una delle ragioni della crisi odierna della canzonetta stia in uno sforzo di «modernizzazione», cioè lo sforzo di dire qualcosa di reale e di non meccanicamente formale e «consumato». Ed infatti i diversi adattamenti di motivi passatisti e napoletaneggianti a ritmi *swing* o *samba* derivano da questa esigenza anche se storicamente, spesso, si basano su un equivoco e se nelle forme più deteriorate raggiungono la più stucchevole banalità. Tuttavia questa esigenza va considerata: in questo senso la musica popolare propriamente detta, può rappresentare una riserva? Come dicevamo, non si può escludere che un rapporto nuovo con la *reale* musica popolare possa essere uno stimolo evolutivo della «musica di consumo» (fin'adesso vi è stato invece un rapporto formale, con delle eccezioni, tra le quali, per citare le più note, la canzone napoletana della seconda metà dell'Ottocento o la canzone fiorentina ecc.).

Fatta questa parentesi sarà bene spiegare il criterio delle illustrazioni che seguiranno. Esse saranno divise in due serie: la *positiva* sarà la serie popolare; la *negativa* sarà quella «di consumo». Cioè in altri termini verranno fatti ascoltare degli esempi di musiche popolari di alcune regioni italiane e quindi parallelamente le «musiche di consumo» di quelle stesse regioni, che dicono «ispirarsi alla musica popolare». Vorrei inoltre precisare che il termine *negativo* non va inteso in senso di diminuzione o privativo: l'uso è giustificato, nel caso italiano, dal fatto che oggi da noi la divaricazione tra musica popolare e «musica di consumo» è molto forte, direi tanto, da giustificare alcune definizioni polemiche (specie per quel che riguarda la canzonetta).

Inoltre non si può fare a meno di sottolineare un fatto, e cioè che questa comparazione è possibile farla solo oggi in Italia, in maniera documentata (poiché alcune cose erano già state intuite, anche se non troppo) in quanto dal 1949 sino ad oggi il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare ha raccolto e inciso circa tremila canti popolari delle diverse regioni italiane, con tale ricchezza e varietà di generi da porre questo Centro, oggi (nonostante il ritardo con cui si è iniziato il lavoro, dovuto ad alcuni caratteri particolari della tradizione culturale italiana) ad uno dei primi posti tra gli istituti di questo tipo in Europa.

[Seguono una serie di esempi sonori di varie regioni italiane, atti a dimostrare i diversi rapporti tra gli originali documenti popolari e le diverse musiche di consumo (esecuzioni enalistiche, commerciali, artigiane) da essi derivati, facendone osservare i momenti di divaricazione o di continuità, a secondo dei casi, sia dal punto di vista creativo che interpretativo.

POSITIVI	NEGATIVI
Canti della mietitura (Sammatino, Sicilia).	*Pirulì, pirulà* (Catania, complesso artigiano locale).
Canto della mietitura (Allimena, Sicilia).	*Ne nanna si marita* (complesso enalistico artigiano).
Canto di carrettiere (Bagheria, Sicilia).	*La barchetta dell'ammuri* (disco commerciale, cantata da Modugno).
Canti della tonnara (Sciacca, Sicilia).	
Alla bagnarota (Bagnara, Calabria).	*Calabresella* (disco commerciale, complesso enalistico).
Canzuni per voce e chitarra (Cardeto, Calabria).	
Tarantella per zampogna, piffero e tamburello.	*Chiacchiarannu* (disco commerciale, complesso enalistico).
Canto raccolta ulive (Cinquefrondi, Calabria).	
Tarantella (Taranto, Puglie).	*Reginella* (M.S. Angelo, Puglie, complesso locale, artigiano).
La pizzica (Galatone, Puglie).	
Alla carpinese (Carpino, Puglie).	*Veni, veni* (Bisceglie, Puglia, coro artigiano).
Canti di spaccapietre (Martano, Puglie).	*Tarantella* (M.S. Angelo, Puglie, complesso locale, artigiano).
Tarantella (Montemarano, Campania).	*Tarantella* (Capri, complesso enalistico).
Canto di portatori (Positano, Campania).	*Due canzoni napoletane* (disco commerciale).
La mi' murusa l'è vecia (Ferrara, Emilia).	*Stornello romagnolo* (disco commerciale).
Canti di battipali (Venezia).	*Bella burdela* (disco commerciale).
Canzone alla boara (Romagna).	
Danza della mela (Romagna).	
Resiaskin (Resia, Carnia).	*Due villotte* (Ovaro, Friuli, complesso locale artigiano).
Canto di nozze (Resia, Carnia).	
Villotta (Mione, Friuli).	
Mamma dammi le cento lire (Gurro, Novara).	*O Susanna* (Moena, complesso artigiano).
El fijo del conte (Parre, Bergamo).	*Va l'alpin* (disco commerciale).
La Partenza, trallalero (Genova, Liguria)	*Quel mazzolin di fiori* (disco commerciale).
Donna Lombarda (Piemonte).	
Su tenore (Orgosolo, Sardegna).	*Due canzoni sarde* (disco commerciale).
Sa boghe (Nuoro, Sardegna).	
Su ballu (Orune, Sardegna).	
Lamenti per la Passione (Delia, Sicilia).	*Invocazione alla Vergine* (canzone commerciale «ispirata ad un canto popolare», cantata da G. Rondinella)].

Dopo aver ascoltato queste esemplificazioni, alcune delle quali sembrano suggerite da una malefica astuzia, balzano fuori e con immediatezza un insieme di osservazioni:

– che nelle esecuzioni «di consumo» quando anche e con fortuna sia stato conservato il tema originario popolare (o il tipo di tema), si sono «consumati» tutti gli altri caratteri morfologici della creazione e dell'esecuzione del canto stesso;

– che spesso quando sotto al titolo della «musica di consumo» c'è scritto «ispirata ad una canzone popolare della regione X», in realtà non ci si è ispirati ai canti popolari della regione X, ma ci si è riferiti a dei canti popolareschi, soprattutto di esecuzione artigiana e quindi di origine varia (in gran numero, per esempio, le canzoni narrative del Nord, diffusesi rapidamente dopo la prima guerra mondiale);

– che tutti i caratteri strutturali musicali, nella tradizione «di consumo» non conservano più, salvo rare eccezioni, gli aspetti originari, scale, ritmi, stile della voce, modi di eseguire gli strumenti ecc.

Si possono comunque fare altre osservazioni, ma naturalmente si deve notare che esse valgono nelle loro linee generali, mentre bisogna fare delle distinzioni e valutare caso per caso. Per esempio, per la conservazione di alcuni elementi tipici dalla tradizione «popolare» a quella «di consumo» è da vedere, soprattutto dal punto di vista satirico, l'esempio di Modugno: mentre il massimo di divaricazione è forse tra il canto di carrettiere di Bagheria e le esecuzioni del complesso artigiano di Catania. Così come il massimo di divaricazione è da osservare nella *Bagnarota*, nei *canti della mietitura e pastorali* di Calabria da una parte e la *Calabresella* commerciale dall'altra. E mentre la *tarantella* calabrese, la *pizzica pugliese* e il *saltarello* ciociaro hanno caratteri distinti, nelle esecuzioni «di consumo» tendono a diventare simili, egualmente indifferenziate e livellate.

Uno dei massimi di divaricazione lo abbiamo visto tra la *tarantella* turistica di Capri e quella originaria della montagna di Positano: mentre abbiamo osservato alcuni caratteri di continuità tra la classica canzone napoletana e i canti dei portatori di Positano, e invece una divaricazione con l'odierna canzonetta napoletana.

Ma le cose più interessanti sono da osservare per il Nord, dove fin'adesso si è creduto che tutti sanno cantare in coro, sanno fare la musica, non vi sono più canti antichi ecc... In realtà il momento di divaricazione tra musica popolare e «musica di consumo» è più forte per certi aspetti proprio nel Nord: lo dimostrano gli esempi di villotte friulane, una «consumatissima» di esecuzione artigiana e l'altra «popolare» di esecuzione contadina: i canti di Moena e la Resiaskin o i canti di nozze di Resia; la canzonetta standard veneziana e i canti di battipali della laguna; i «canterini» romagnoli e la *La mi' murusa l'è vecia* di Ferrara: i complessi *enalistici* e le reali canzoni «a la boara»; le canzoni alpine tipo *SAT* e i canti di Gurro (anche se bisogna ammettere che nel caso alpino la continuità è in genere più conservata). Senza considerare poi le versioni «popolari» delle canzoni epico-liriche o narrative piemontesi o i «tralalero» liguri, pressoché sconosciuti quest'ultimi fuori dall'ambito locale e che meriterebbero uno studio particolareggiato. Un caso a sé è la Sardegna, dove in genere la divaricazione tra musica popolare e «musica di consumo» non è eccessiva proprio perché l'isola ha avuto uno svolgimento storico-culturale diverso da quello italiano per cui gli elementi tipici sono più conservati (diversamente alla Sicilia, in un certo senso, ma questo problema occuperebbe da solo il tempo di un'altra conferenza).

Non parliamo poi delle divaricazioni che si possono verificare quando dalla semplice comparazione regionale si passa a quella dei «generi» di musica: l'esempio della commerciale *Invocazione alla Vergine* e le *Lamentazioni del Venerdì Santo* di Delia in Sicilia, parlano chiaro, anche troppo, quasi fino all'assurdo.

Gli esempi potrebbero continuare ed alla fine sicuramente la somma delle divaricazioni sarebbe maggiore della somma delle continuità tra musica popolare e «musica di consumo». Ma a parte il sapore polemico, tutto ciò non tenderebbe a negare la validità e la vitalità della «musica di consumo» (non a tutta naturalmente). Questa infatti esiste, non c'è dubbio, ma bisogna vedere come abbiamo detto se «coesiste» e cioè se lascia vivere l'altra musica, in particolar modo la musica popolare alla quale in genere tende a riferirsi.

Ma non si può fare a meno di considerare che, mentre la «musica di consumo» ha dietro di sé varie forze che l'aiutano a circolare e ad escludere (non solo per ragioni economiche ma anche ideologiche) la musica popolare, quest'ultima non ha avuto sin'adesso le stesse forze e le stesse leggi a sua disposizione. E non avrebbe potuto averle, in quanto, almeno da noi, non era conosciuta e di essa se ne aveva solo un'idea molto approssimata. Inoltre non si può fare a meno di considerare che il ritardo con cui oggi la conosciamo provoca disagi e perplessità, anche perché si tratta spesso di un organismo discontinuo e frammentario, quasi di *macchie*, più o meno grandi. Tuttavia sono *macchie* ancora valide, che in una percentuale abbastanza alta hanno ancora una funzione emotiva e che pertanto possono rappresentare ancora una «riserva». In che senso? Ma si può forse pretendere, una volta conosciuta la *vera* musica popolare e accettato naturalmente il processo di stilizzazione, che la «musica di consumo» conservi alcuni caratteri tipici dei suoi riferimenti «popolari» e quindi divenga più *realistica*, soprattutto oggi che per ragioni diverse i suggerimenti che essa può avere dalla musica colta sono, almeno da noi, particolarmente complessi?

Ad ogni modo nel constatare le contraddizioni, le divaricazioni o le continuità che abbiamo verificato, nell'ambito di una cultura musicale, c'è il desiderio di osservare con rigorosa indagine una nuova dimensione della realtà che esiste e non si può ignorare, poiché nella caduta dei luoghi comuni vi è sempre una maggiore e profonda conoscenza della realtà stessa.

Ethnomusicologica *

Considerazioni sul folk-revival

1. Uno degli avvenimenti di maggior rilievo di questi ultimi quindici anni è stato senza dubbio quello del *folk-revival*, e non solo dal punto di vista spettacolare ma anche culturale. La definizione, com'è noto, è anglofona: in lingua inglese, infatti, *revival* vuol dire: *rinascimento*, *rifioritura*, *rivalutazione*. Ora, la presenza del prefisso *re* o *ri* farebbe supporre che da tempo il canto popolare, cioè folklorico, sia finito o definitivamente scomparso, almeno dalla cultura e dalla società europea e quindi americana. In effetti il canto popolare non è mai scomparso dalla storia della società e della cultura europea; soltanto, e questo è vero, non ha avuto una circolazione corrente o, se si vuole, un ruolo culturalmente egemone. In altri termini il movimento del folk-revival dovrebbe essere interpretato più che come *rinascimento*, come *rivalutazione* o, tout court, *valutazione* del canto popolare.

«Perché tutto ciò?» chiederà qualcuno. In effetti, l'attenzione che l'intellighenzia europea e americana prestano verso il folklore musicale dei rispettivi paesi o di quello degli altri, è da ascriversi a numerose e complesse ragioni. Una delle più rilevanti è quella che fa inquadrare il movimento del folk-revival nella prospettiva di «irruzione etnografica» che ha caratterizzato la cultura europea fin dagli ultimi anni del secolo XIX. Chi non collega, ad esempio, l'esotismo di Debussy all'ascolto che questo autore ebbe di musiche balinesi e giavanesi all'Esposizione universale di Parigi del 1889? E chi non sa trovare un nesso tra il primo periodo di Stravinskij e gli antichi canti popolari della Russia e della Bielorussia o dell'Ucraina? E chi non sa ormai stabilire dei collegamenti tra la musica di Béla Bartók e la musica popolare ungherese e genericamente

* *Ethomusicologica* è il titolo di un programma radiofonico curato da Diego Carpitella e andato in onda sul Terzo programma della RAI con periodicità bisettimanale per sessantasette puntate, dal 22 gennaio 1973 al 19 giugno 1976. Le otto puntate selezionate in questa occasione si riferiscono a due argomenti cari al dibattito musicale dei primi anni settanta: il folk-revival italiano, e la musica dei neri d'America. Al primo sono dedicate la seconda, la trentunesima, la trendaduesima e la quaranticinquesima puntata, rispettivamente del 5 febbraio 1973, del 17 giugno 1974, del 14 ottobre 1974 e del 3 maggio 1975. Al secondo la trentacinquesima, trentaseiesima, trentasettesima e sessantasettesima puntata del 25 novembre 1974, del 9 dicembre 1974, del 23 dicembre 1974 e del 19 giugno 1976. Nell'ordine appena esposto vengono qui proposte al lettore. I testi sono tratti da manoscritti originali dello stesso Carpitella, non essendo ormai più reperibili le registrazioni delle trasmissioni.

balcanica? E i nessi tra Milhaud, Villa – Lobos e Chavez con le musiche strumentali o le danze sudamericane? Vale a dire che a saper guardare nella cultura musicale europea, già da tempo è possibile scorgere il filo di Arianna dell'etnografia musicale. Sicché il folk-revival ha una sua logica conseguenza.

Ma i motivi dell'interesse verso il folk-revival non sono da ascriversi soltanto a queste ragioni. Proprio perché la musica popolare, in effetti, non è mai scomparsa, è evidente che essa è, in alcune precise situazioni storiche, una realtà presente e attuale. Prendiamo il caso dell'America del Nord, e degli Stati Uniti in particolare, dove tra l'altro il folk-revival si può dire che abbia avuto il suo battesimo. A voler andare neanche tanto indietro nel tempo, lo stesso fenomeno urbano del *jazz* rientra nel folk-revival, inteso come valutazione o rivalutazione del canto popolare. Infatti le prime *jazz-band* cercavano, nel perimetro urbano degli stati del Sud, di *ri-fare* gli antichi canti dei raggruppamenti etnici venuti fin dal secolo XVII dall'Africa e poi lentamente acculturatisi, anche se mai definitivamente, con la cultura europea di origine inglese ed irlandese, emigrata a suo tempo nel Nuovo Mondo. Ma l'episodio del jazz è solo un momento della presenza del folklore nella cultura nordamericana. Le grandi oasi etniche presenti negli Stati Uniti, in conseguenza dei vistosi e spesso ininterrotti fenomeni migratori, portano infatti con sé la musica dei loro passi originari: e non solo, ed in gran parte, quelle originarie dell'Africa, ma anche quelle più recenti, come spagnole, italiane, portoricane, ebree ecc. Ora, nel caso dell'America del Nord, parlare di folk-revival, in un certo senso è abbastanza approssimato: in quell'area culturale, infatti, il folklore è stato ed è una realtà, e non aveva, come in parte non ha, bisogno di alcun ri-nascimento.

Ma il fenomeno del folk-revival è stato anche un fenomeno inglese: chi abbia consuetudine con il costume musicale d'oltre Manica, sa come in questi ultimi anni sia stato facile imbattersi in giovani appartenenti a numerosi club, piccoli e grandi, nei quali si riuniscono per cantare le antiche *ballads*, scozzesi, gaeliche, irlandesi ecc. Anzi la loro rigorosità filologica nel ri-cantare queste antiche *ballads* è tale, che rifiutano di farsi accompagnare da qualsiasi strumento che non sia nella tradizione, e tanto meno di intervenire con qualsivoglia manipolazione o arrangiamento. Di recente l'editore Flaccovio di Palermo ha pubblicato un libro di Roberto Leydi, nel quale sono appunto delineate le varie vicende del folk music revival sia negli Stati Uniti in Inghilterra, sia anche in Italia.[1] Infatti anche da noi, soprattutto nel corso degli anni sessanta, si è avuto un folk music revival: numerosi sono i protagonisti di questo movimento del quale, forse, è già possibile fare una storia.

Ma prima di esemplificare il folk music revival in Italia, non sarà inopportuno esaminare più da vicino quali siano i meccanismi del *revival*. Anzitutto questa definizione implica almeno due termini: il primo è il patrimonio musicale di tradizione orale, detto anche folklore musicale;

[1] Roberto Leydi (a cura di), *Folk Music Revival*, Flaccovio, Palermo 1972.

il secondo riguarda coloro i quali si accostano a questo patrimonio per riproporlo, imitarlo, ricalcarlo, manipolarlo e così via dicendo. È proprio nei diversi modi di avvicinarsi al patrimonio musicale tradizionale che si configurano le diverse risoluzioni della riproposta intellettuale del folk-revival. Alcuni sostengono, ad esempio, che il criterio più rigoroso e serio debba essere quello del *ricalco*: in pratica questo metodo significa ascoltare e riascoltare le registrazioni su nastro magnetico, che in genere gli etnomusicologi realizzano nel corso delle loro ricerche, e quindi ri-fare il canto così com'è. Però, a questa teoria del ri-calco del canto popolare, altri obiettano che rifare esattamente il canto – con una pedanteria senza spiragli – equivarrebbe a comportarsi come quello scrittore protagonista di un famoso racconto di Borgès, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, il quale decide appunto di scrivere egli stesso il *Don Chisciotte*, si mette a tavolino e scrive due capitoli e un breve frammento identici a quelli del romanzo di Cervantes.

Tuttavia quale alternativa vi è al ri-calco? Alcuni sotengono che l'alternativa consiste nella individuazione di alcuni *moduli strutturali* dei documenti folklorico-musicali tradizionali: le scale, i ritmi, le melodie, l'intonazione, il timbro, la dinamica, il volume del suono ecc. Una volta padroni di questi moduli si è liberi di *montarli*, come si vuole, ma non fino ad una arbitrarietà aberrante. Altri aggiungono che la riproposta del folk music revival debba essere invece «spontanea» e così «come viene»: ma probabilmente questa è una soluzione semplicistica. Ancor più superficiale se consideriamo che il folk music revival, per certi versi e per rimanere al livello degli esempi illustri, è simile al rapporto che si stabilì nel Medio Evo tra trovatori e poeti giullareschi da una parte, e poesia popolare e tradizionale dall'altra. Che cosa fecero in realtà i poeti giullareschi italiani, ad esempio, rispetto alla forma dello *strambotto* siciliano e quindi toscano? Si impadronirono della forma e la modificarono in alcuni punti, utilizzando moduli tradizionali e comunque popolari, tali che il loro patrimonio giullaresco divenne o ri-divenne popolare. E allora si può dire che i poeti giullareschi medievali, come i *folk-singers* attuali, appartengono al folklore? A questo punto dovremmo riprendere la definizione che alcuni linguisti del Circolo di Praga diedero del folklore circa mezzo secolo fa. Creazione folklorica, per essi, era una creatività che attaverso la comunicazione orale si socializzava *ipso facto*, dopo aver subìto dalla comunità una «censura preventiva». È quella che veniva definita una «creatività per commessa», tipica della fascia folklorica. Ma sempre in questa fascia è possibile individuare anche una «creatività di mercato»: cioè un tipo di produzione folklorica che viene realizzata non indistintamente da tutta la comunità, bensì da un determinato gruppo, che si configura secondo schemi che potremmo anche definire «corporativi». Tali sono, ad esempio, i suonatori ambulanti, i cantastorie, un tempo i poeti giullareschi e, per passare ad altro campo, i pittori degli ex voto o gli artigiani delle stampe popolari. E gli attuali *folk singer* rientrano in questa prospettiva «corporativa»? La risposta a detto quesito è tutt'altro che facile: infatti, secondo una rigorosa interpretazione dei meccanismi della creatività folklorica chi non è *dentro* alla «commessa comunitaria» non sarebbe da definire come creatore popolare. Ma è anche vero che la definizione di *folklore* è molto ampia e all'interno implica una serie di articolazioni e precisazioni, tra le quali vi è appunto la «creatività di mercato» intesa come produzione di gruppo che, pur conservando secondo schemi tradizionali (e per il folklore non potrebbe essere diversamente), elabora nuove «variazioni» e interpretazioni.

Questo discorso è servito oggi, a noi, per introdurre e quindi fare ascoltare il repertorio e gli interpreti della Nuova compagnia di canto popolare, la quale è sorta qualche anno fa a Napoli e ha sancito il suo successo più vistoso all'ultimo Festival di Spoleto, con il comparatico di Edoardo De Filippo. Dopo queste osservazioni che sono state fatte, sia pure rapidamente, sul folk music revival, rimane da chiedersi: come si sono accostati i protagonisti della Nuova compagnia di canto popolare al patrimonio di tradizione orale napoletano e campano? Si potrebbe rispondere: alla maniera giusta, tenendo conto delle caratteristiche del folklore musicale napoletano e campano e tenendo soprattutto conto delle ricerche *sul campo* che questi protagonisti hanno effettuato, per opera in gran parte di Roberto De Simone. Ma qualcuno dirà: nel repertorio di questa Compagnia si trovano anche «ri-costruzioni» di musiche stampate, e quindi in che misura dette musiche appartengono al folklore di tradizione orale? In effetti queste musiche stampate, alcune del XV e XVI secolo, non furono concepite come musiche «scritte», ma si tratta di musiche «tra-scritte», cioè di tradizione orale. Ora, una volta trovata la chiave del codice folklorico napoletano e campano, non è più arbitrario ri-costruire alcune musiche a stampa. Comunque, prima di inoltrarci in altre considerazioni sarà opportuno ascoltare alcuni esempi di questo seducente repertorio di musica popolare italiana. I componenti la Compagnia sono sei di cui cinque uomini e una donna. Gli strumenti che suonano sono per la maggior parte di origine assolutamente folklorica: chitarra battente, tamburello, mandoloncello, mandola, chitarra, ed altri come scacciapensieri o putipù. Alcuni strumenti, ma in minoranza, sono invece di estrazione artigiana e colta, ad esempio flauto o flauto dolce. Mirabili le «voci», le quali rientrano effettivamente tutte nella più rigorosa tradizione.[2]

Il repertorio di questa prestigiosa Nuova compagnia di canto popolare oscilla quindi «tra il prato e la lucerna», cioè tra la tradizione foklorica *en plein air* e l'archivio o la biblioteca. Per molti dei brani di questo repertorio, gli stessi interpreti annotano: «canto carnevalesco tuttora vivo nella provincia napoletana», oppure: «La presente versione è stata raccolta a Pozzuoli». O ancora: «Il canto viene ancor oggi eseguito due vol-

[2] Viene proposto l'ascolto di cinque brani tratti dal disco *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, 2 voll., vel. 33/cm 30, RAR LP 55015-16: I A/1, *Jesce sole* (1.20); I A/2, *Ritornello delle lavandaie del Vomero* (2.33); I A/3, *Vurria addeventare* (3.28); I A/5, *Li 'ffigliole* (2.32); I B/2, *La morte de mariteto* (2.38).

te l'anno a Barano d'Ischia». Osservazioni tutte queste che mostrano come, in questo caso, il *revival* sia frutto di una esperienza e di un contatto diretto con il patrimonio folklorico tradizionale. Ma vi sono, sempre ai brani, delle osservazioni che mostrano un altro e diverso modo di approccio alla tradizione. Per esempio, a proposito della riproposta di una tarantella del Seicento, gli interpreti-autori annotano: «Modelli melodici raccolti da testimonianze storiche del tempo e variate esteriormente dagli esecutori con ampia libertà di scelta». Ora nel caso di questa puntuale nota all'esecuzione, ci troviamo non più dinanzi al pedante «ricalco» del folklore, bensì dinanzi ad un rispetto di *modelli* tradizionali reinterpretati liberamente, la qualcosa non significa arbitrariamente. E si direbbe che questa è la chiave della riuscita artistica e della rigorosità filologica, nel contempo, della Nuova compagnia di canto popolare. In altri termini non è possibile un folk music revival senza una coscienza critica e storica, e in fondo è questo lo spartiacque che divide il migliore folk revival dall'altro più corrente. Si potrà anche dire che dietro a questa Compagnia di canto popolare c'è tutta la tradizione della musica popolare napoletana e campana, e che si tratta quindi di una situazione privilegiata storicamente. Senza dubbio c'è anche questo, ma ciò non può essere considerato limitativo anzi riconferma la validità della tradizione, anche se ascoltando queste esecuzioni viene da dire: «C'è tradizione e tradizione».[3]

2. Riprendiamo questa nostra rubrica con un programma semplice e possibilmente chiaro: cioè voler dimostrare, attraverso l'ascolto di canti e danze popolari folkloriche ed etniche, come la parola folklore – e nel nostro caso quello musicale – comprenda un campo molto vasto e generale della creatività collettiva; pertanto questa definizione richiede una spiegazione se si vuol capire qualcosa di più. Infatti oltre alle differenze orizzontali tra folklore e folklore, vale a dire le differenze spaziali, vi sono poi delle differenze verticali: cioè all'interno di una stessa cultura folkoorica ed etnica vi sono delle differenze di strati, di categorie, di gruppi ecc. Qualcuno avrà osservato che adoperiamo gli aggettivi *folklorico* ed *etnico*, ma questa è una distinzione alla quale abbiamo più volte accennato nel corso delle nostre conversazioni. Infatti per folklore s'intende la creatività popolare e collettiva all'interno delle culture europee, suddivise grosso modo in culture egemoni e culture subalterne. Mentre per creatività etnica s'intendono quelle culture extraeuropee, che sono appunto oggetto di studio dell'etnologia.

Ma ritornando alle nostre intenzioni: cosa si deve intendere per distinzione di livelli nel folklore musicale? Significa fare «ascoltare» e «spiegare» come determinati repertori abbiano delle marcate differenze rispetto ad altri; e non limitarsi alla constatazione, ma spiegare le ragioni più o meno profonde, più o meno storiche, che determinano questa differenzialità.

[3] Segue l'ascolto di altri tre brani tratti dal disco appena citato I B/4, *Cicerenella* (3.15); II A/3, *Tarantella del '600* (2.50); II B/2, *Il Mattacino* (4.18).

Certo c'è una grande differenza tra la *Fenesta ca' lucive* attribuita a Vincenzo Bellini e le versioni popolari che della stessa canzone era possibile ascoltare, sino a qualche tempo fa, nelle campagne della Lucania o della Calabria. Questa differenza non è casuale, è l'indice di due culture diverse, ciascuna con i propri contrassegni stilistici. Un'altra differenza vistosa, per rimanere sempre nella nostra area culturale, è quella che passa ad esempio tra la canzone napoletana ed il folklore musicale della campagna: un equivoco andato avanti per anni e che solo di recente è stato demistificato, grazie alle indagini etnomusicologiche e anche alla Nuova compagnia di canto popolare di Roberto de Simone. Ma gli esempi potrebbero agevolmente continuare.

L'interesse e il rilievo che può avere questa distinzione di «livelli folklorici», anche dal punto di vista musicale, è dovuta al fatto che tutto il movimento del folk music revival, pur avendo contribuito a risvegliare la coscienza «demagogica» delle persone, ha inevitabilmente fatto di tutte le erbe un fascio. Quando si dice musica *folk*, si dà una definizione generica e deviante che spesso non è di aiuto alle «vocazioni popolari». S'intende per *folk-music* quella riferita da una persona qualsiasi del cosidetto «popolo» al ricercatore di canti e di danze? S'intende per *folk* quelle particolari situazioni musicali che si creano in certe occasioni eccezionali (feste religiose e profane; cerimonie rituali; avvenimenti della vita familiare ecc.)? Oppure per «musica folklorica» (che è un'altra cosa dalla musica folk, così come oggi viene definita ed etichettata) s'intende uno strato di musicalità «quotidiana»? Ma poi per musica folk alcuni intendono la musica «tradizionale», mentre altri intendono un «folklore» che si fa oggi. Ma è possibile oggi fare del folklore? È questo un primo dubbio che bisognerebbe chiarire. Infatti la creatività folklorica non è soltanto la produzione di determinati «oggetti» folklorici, siano essi canti, manufatti, esorcismi o attrezzi di lavoro, ma è anche un «modo» di creazione. Abbiamo avuto occasione, nelle nostre conversazioni, di citare spesso i nomi di Jakobson, di Bogatyrëv, di Mukařovský a proposito delle modalità folkloriche. E uno dei temi ricorrenti è che, nelle modalità folkloriche creative, il triangolo creatore-mediatore-fruitore è un triangolo che si svolge in un tessuto organico, compatto e secondo delle leggi intercambiabili. Cosa vuol dire? Che a livelli di folklore di base colui che canta può egli stesso diventare spettatore, ma – quel che più è importante – colui che è spettatore può diventare egli stesso cantore; e a sua volta, la mediazione avviene in un tessuto sociale (la comunità, il paese, il borgo ecc.) pertinente. Nel momento in cui avvenissero delle modifiche in questo triangolo creazione-fruizione-mediazione, comincerebbero ad affiorare le differenze e i livelli. E quando questa triangolazione non c'è più, allora forse non si può neanche più parlare di creatività folklorica.

Ecco, nel programma a breve termine di queste conversazioni, cercheremo di spiegare i meccanismi di questo dispositivo folklorico, attraverso l'ascolto e un po' di analisi.

Oggi cominceremo con una esemplificazione a incastro, nel senso che metteremo tra due serie di esemplificazioni di «folklore di base» una

serie di esemplificazioni di un «folklore elaborato». E non si tratterà, nonostante questa suddivisione bipartita, di due campi diversi, bensì di tre in quanto tra le due serie di folklore di base vi sono delle notevoli differenze.

Gli oggetti che ci serviranno per questa prima constatazione differenziale saranno delle musiche originali ungheresi, registrate dal Gruppo di ricerca per la musica folklorica dell'Accademia delle scienze di Budapest; [4] alcuni esempi di folklore musicale cileno registrati dall'Instituto de investigaciones musicales di Santiago; [5] infine l'elemento di confronto più vistoso sarà una antologia di Canti contadini del mondo armonizzati da Døumsgaard.[6]

Ci troviamo dinanzi a tre livelli diversi di musica folklorica. Gli esempi di folklore ungherese appartengono al folklore di base, vale a dire sono stati registrati tra persone «qualunque», che avrebbero potuto essere anche altre persone (in tal senso si deve intendere la definizione «qualunque»). Questa intercambiabilità significa che il patrimonio è condiviso e socializzato. Questa connotazione è decisiva per definire il livello folklorico. Pensate, nella nostra cultura urbana o di tradizione scritta, se mai sarebbe possibile chiedere indifferentemente, a una o altra persona, il primo tema del *Pierrot lunaire* di Schönberg! Sarebbe impossibile. Quindi l'empatia e la socialità di un repertorio sono già un indice di folklore di base. Queste ricerche sono state fatte, in Ungheria, dagli eredi mentali di Bartók e Kodály. Circa mezzo secolo fa, infatti, Béla Bartók aveva cominciato a precisare le differenze tra musica zigana e musica di campagna, tra quest'ultima e la musica urbana, tra la musica contadina e quella dei suonatori ambulanti ecc.

Ecco, di questa antologia di musica ungherese originale, ascoltiamo alcuni esempi: i primi quattro esempi appartengono al cosidetto «stile antico», caratterizzato dalla scala pentatonica (cioè una scala fuori dalla tradizione musicale colta europea) che Bartók faceva andare dall'oltre Danubio sino alla Cina; e non solo dalla scala pentatonica ma anche dalla trasposizione per «quinte» e dalla presenza di «due tempi» nella stessa melodia (uno lento e uno più rapido). Gli altri due esempi invece appartengono ad uno stile più «recente», reso ibrido dalle influenze dell'altra musica popolare centro-europea.[7]

[4] Musiche tratte dal disco *Hungarian Folk Music*, presented to the Budapest Conference of the IFMC 1964 by the Hungarian Academy of Sciences, vel. 33/cm 30, MMX 1795-96.

[5] Esempi tratti dal disco *Antologia del folklore musical chileno. Seleccion de musica vernacula*, recopilada por el Instituto de investigaciones musicales, Facultad de ciencias y artes musicales, Universidad de Chile, vel. 33/cm 30, RCA Victor CML 2043.

[6] Si riferisce al disco *Chants campagnards du monde. Harmonisés par Døumsgaard*, vel. 33/cm 30, Le Chant du Monde LDX A 8281.

[7] Viene proposto l'ascolto di sei brani tratti dal disco *Hungarian Folk Music*, cit.: A/4, *'Kék ibolya ha leszakajtanàlak* [canto contadino con cetra e ghironda, in due tempi] (3.00); A/5, *Hej rozmaring rozmaring* [Rosemary, danza, canzone a ballo per voce] (0.45); A/8, *Miskòc fele viszen egy ùt* [ballata per voce maschile e flauto] (2.10); A/13, *Elmegyek elmegyek* [canto con accompagnamento di orchestra gitana] (2.00); B/19, *Quick Magyar* (1.52); B/23, *Verbunkos* (2.05).

L'ascolto di questi documenti, se messo a confronto con altri due esempi di musica folklorica elaborata, renderà ancora più evidente la differenza tra i due materiali. Infatti questi esempi che seguiranno sono tratti da una antologia di Canti contadini del mondo armonizzati da Døumsgaard. Antologia un po' presuntuosa, perché in realtà nel disco sono presenti solo i paesi europei, e non di tutto il mondo. Questi canti «armonizzati» sono un esempio di dislivello folklorico, a tal punto che è difficile ancora poterli definire «folklorici». Anzitutto è saltata la trigonometria creazione-mediazione-fruizione, in quanto l'ascoltatore di questo disco potrebbe difficilmente intercambiarsi con il signor Døumsgaard che ha armonizzato i canti (cioè nessuna intercambiabilità creatore-fruitore). E quanto alla mediazione essa è rappresentata dal disco, dove ormai non possono più intervenire né il creatore né il fruitore. Ma qualcuno dirà: la melodia è popolare. In questa affermazione apparentemente oggettiva, vi è tanto di quell'etnocentrismo che nessuno può immaginare. Anzitutto a livello folklorico la melodia non «fa primavera», cioè non è tutto: bisogna considerare pure l'emissione della voce, il timbro, le piccole variazioni ritmiche o di altezza di suono ecc.

Ma ascoltiamo adesso i due esempi di canti contadini armonizzati: il primo è un irriconoscibile *Canto delle mondine* italiano, risolto in un vaghissimo vocalizzo; il secondo è un esempio ungherese. Nell'esempio italiano il momento della manipolazione è aberrante; nell'altro esempio lo è apparentemente di meno, ma solo perché si tratta di un canto meno noto.[8]

L'operazione di arrangiamento che abbiamo ascoltato può essere ritenuta etnocentrica, dovuta cioè alla non preoccupazione di rispettare il testo, in senso filologico, e alla volontà di interpretarlo per così dire *en artiste*.

Concludiamo questa nostra conversazione con due esempi di *complessi naifs* che cosa sono? Sono un'altra stratificazione del folklore musicale. Cioè oltre agli informatori «qualunque» esistono dei suonatori, dei cantori, dei danzatori ecc., i quali dalla stessa «società» vengono designati come i «più bravi», come coloro che con più coscienza conservano e tramandano la tradizione. Sono gruppi per certi versi corporativi, e la loro collocazione è simile a quella degli artigiani.

Il brano che adesso ascoltiamo [9] è stato registrato dai ricercatori dell'Instituto de investigaciones musicales di Santiago del Cile ed è eseguito dalla *familia* Saavedra Pino.

La pratica della musica popolare tradizionale si svolge nell'ambito familiare: come avviene, o avveniva prima della rivoluzione industriale, anche per molti mestieri e professioni. Naturalmente non è soltanto un fatto di bravura, ma di coscienza del repertorio tradizionale e della sua funzione nella società.

[8] Viene proposto l'ascolto di due brani tratti dal disco *Chants campagnards du monde*, cit.: A/2, *Canto delle risaiole* (1.40); A/7, *Dejò az a kis kutya* (2.04).

[9] Tratto dal disco *Antologia del folklore musical chileno*, cit.

3. Abbiamo più volte osservato come il termine «folklore» sia una definizione globale e generica, entro la quale vanno distinti strati e livelli diversi. Questa precisazione si rende quanto mai opportuna dal momento che, nel mercato discografico, si trova un'ampia scelta di repertori relativi, appunto al folklore, al folk-revival, alla musica etnica e così via dicendo. Vi è, cioè, un tale boom discografico che spesso è difficile orientarsi o comunque scegliere con cognizione di causa. Anche perché la scelta di un disco presuppone una conoscenza teorica delle questioni relative alla creatività cosiddetta «popolare». Spesso si parla di «registrazioni originali»: con questa definizione s'intendono quelle registrazioni che sono state fatte «sul campo», cioè direttamente *in loco* e con un informatore «qualsiasi». D'altra parte se si può ancora parlare, in una certa situazione culturale, di informatore «qualsiasi», vuol dire che il patrimonio musicale tradizionale è ancora condiviso da ciascun individuo della comunità. Queste situazioni, almeno per quel che riguarda il folklore europeo, vanno sempre più scemando. Ma se non si trovano più delle situazioni con informatore «qualsiasi», si possono trovare delle situazioni nelle quali il patrimonio tradizionale si è coagulato e cristallizzato in complessi naïfs, intendendo con ciò dei complessi non organizzati dal punto di vista burocratico ed amministrativo (come invece i famigerati complessi folkloristici!) ma non per questo privi di una struttura e di una coscienza della loro funzione e responsabilità culturale.

Dal complesso naïfs si passa al «complesso popolaresco», vale a dire un insieme di esecutori che – pur conservando alcuni contrassegni «etnico-popolari» – è già entrato nel dominio della musica eurocolta: vi è entrato per il «fraseggio», la suddivisione in otto o sedici battute della melodia o, addirittura, per il giro armonico (si trattasse anche di una semplice modulazione dal minore al maggiore). Questo tipo di complesso «popolaresco» conserva comunque alcuni tratti cosiddetti «tipici» (questi complessi vengono appunto definiti «tipici») relegati all'impiego di qualche strumento veramente «popolare», o al tipo di emissione di voce di qualche cantore. Dal complesso «popolaresco» si passa alla confezione smaccatamente eurocentrica, che in questi periodi di *folk-revival* è stata emarginata, ma che per lungo tempo ha dominato il mercato e soddisfatto il facile consumo (è stata la funzione dei cosidetti «complessi folkloristici»).

Fatte queste prime distinzioni, s'illuderebbe chi ritenesse di avere così chiarito il quadro o esauriti i molti interrogativi. Infatti il significato e la funzione di questi diversi livelli esecutivi di folklore varia secondo le situazioni, le occasioni, lo spazio e, perché no, anche il tempo. Ma cerchiamo di essere più chiari ed esaurienti. Chi è più informato e preparato culturalmente può affrontare criticamente questo *mare magnum* della produzione folklorica discografica e valutare, volta per volta, il repertorio che viene presentato. Ad esempio, un cosidetto complesso naïf in una situazione radicalizzata tra colto e popolare (come quella italiana) ha un valore emblematico e di «conservazione», ben diverso da quello che un analogo complesso naïf può avere, ad esempio, in un paese sudamericano. In concreto, diversa è la posizione della Nuova compagnia

di canto popolare napoletana da quella di un complesso «tipico» come i Los Calchakis, che ripropongono la musica indio-americana. Per la Nuova compagnia napoletana, la riproposta è anche frutto di una ricerca mista – storica e *sul campo* – in un contesto culturale musicale prevalentemente colto (nella stessa Napoli); per i Los Calchakis, la riproposta si può dire che non abbia una soluzione di continuità tra il documento di base e il revival, proprio perché non vi sono pesanti condizionamenti del contesto colto. Ma si può dire proprio che non vi sia soluzione di continuità tra documento di base e riproposta? Ecco, ascoltiamo alcune registrazioni di questo complesso «naïf» latino-americano[10] e il modo con il quale viene riproposta la marimba. Strumento etnico antico, costituito all'inizio da tavolette di legno di diversa lunghezza e quindi di suono diverso, appoggiate su tronchi d'albero; più tardi, sotto di esse, fu messa una zucca vuota che fungeva da cassa di risonanza. Pur mantenendo lo stesso principio come dispositivo sonoro, la marimba ha subìto delle modifiche, come è attestato tra l'altro dagli studi del noto etnomusicologo olandese Jaap Kunst. Anche le esecuzioni del complesso dei Calchakis sono state curate, per la riproposta, con intenti filologici; ma ciò non toglie che nelle esecuzioni si sentano tutte le tracce dell'influenza «formale» colta ed europea: nella tornitura della frase, nel tipo di ornamentazione, nel senso delle cadenze, nell'intonazione. Ecco tre esempi nei quali vengono riproposte melodie di Bolivia, Argentina e Messico. La marimba è in questi brani contornata da arpa, flauto, chitarra, violino e armonica, strumenti naturalmente acquisiti e adattati in maniera «popolare».[11]

Ma se uno strumento a intonazione «determinata» come la marimba rende più facile l'acculturazione con i modi della musica eurocolta occidentale (come abbiamo appunto constatato nell'ascolto dei prececenti brani), è altrettanto vero che gli strumenti a intonazione «indeterminata» rendono più difficile l'acculturazione o un eventuale sincretismo. Questa affermazione è facilmente verificabile ascoltando alcune incisioni, sempre dei Calchakis ma relative al flauto indio,[12] del quale vi sono vari tipi; infatti, prima della colonizzazione spagnola, gli *indios* conoscevano soltanto i flauti senza becco, come la *kena*, il *kenacho* ed i flauti di Pan. La loro scala era quella pentatonica, senza semitoni. Quando arrivarono gli spagnoli, arrivarono anche i flauti a becco: il *pinkillo*, l'*anata* e la *tarka*. E con essi arrivarono anche vari strumenti a corde come il *charango*, la cui cassa di risonanza è fatta da una corazza di armadillo (o *tatusa*), rammollita nell'acqua e ristretta nel mezzo prima di essere seccata al sole

[10] Si riferisce a brani tratti dal disco *La marimba india - Los Calchakis*, vel. 33/cm 30, Arion FARN 1030.

[11] Viene proposto l'ascolto di tre brani tratti dal disco *La marimba india - Los Calchakis*, cit.: A/1, *Palmeras* [Bolivia] (2.35); A/2, *Nieve viento y sol* [Argentina] (2.40); A/3, *Et toro rabon* [Messico] (2.10).

[12] Viene proposto l'ascolto di tre brani tratti dal disco *Il flauto indio attraverso i secoli - Los Calchakis*, vel. 33/cm 30, Arion FARN 1036: A/1, *Cerros saltenos* (2.06); A/2, *Sikus del Titicaca* (2.08); A/3, *Fantasia para kenas* (2.489); A/4, *Imanaska* (2.07); A/5, *Kurikinga* (2.00).

(cinque corde doppie, accordate Sol Do Mi La Mi). Uno strumento simile, almeno per le corde doppie, alla nostra chitarra battente. Viene quindi il *tiple*, chitarriola a dodici corde; il *bandolin*, derivato dal mandolino; il *requinto*, anch'esso piccola chitarra accordata una quinta sopra la chitarra spagnola; e infine l'arpa diatonica. Ma il momento più etnomusicologico è rappresentato da alcuni tipi di flauto: il *rondador*, che utilizza solo una scala pentatonica; l'*anata*, ad intonazione indeterminata; il *pinkillo* trifonico ecc. Ai quali si aggiungono due strumenti a percussione (anch'essi a intonazione indeterminata) come il *bombo* e la *caja*. Ora tutti questi strumenti etnici a intonazione indeterminata o, comunque, radicalmente diversa, rappresentano una «resistenza» ai processi di acculturazione con la musica eurocolta. Allora quella confezione tendenzialmente europea delle esecuzioni con la *marimba* tende a dissolversi in quelle per flauti e altri strumenti «etnici», proprio per una resistenza obiettiva della materia sonora. Anche perché questo complesso dei Calchakis ha modi per lo meno ambigui di avvicinarsi al patrimonio tradizionale. Ma ascoltiamo adesso i brani nei quali compaiono tutti gli strumenti che prima abbiamo descritto ed elencato. In alcuni la resistenza oggettiva dello strumento si fa sentire con più evidenza (intonazione, modulo ritmico, sistema di variazioni); in altri, invece, trapela la tornitura di tipo europeo. Ma complessivamente il risultato è di resistenza.

Un'ultima considerazione. Queste differenze di livelli che abbiamo indicato, sono tanto più evidenti quanto più si è a conoscenza della cultura in cui si vive: cioè per un sudamericano il dislivello stilistico è «spontaneamente» individuabile. A mano a mano che ci si allontana dall'area culturale, con minore facilità si individuano i livelli. È proprio in questa sempre minore individuazione di livelli che gioca il «consumo dell'esotismo», molto sfruttato nel passato e oggi più che mai dai massmedia. Con ciò non si vuole assolutamente «bollare» nessuno, ma semplicemente constatare le cose così come stanno.[12]

Qualcuno si chiederà se un eguale problematica di livelli possa, ad esempio, affiorare anche per uno strumento come la cornamusa scozzese. Infatti si può rispondere affermativamente a tale quesito: persino uno strumento apparentemente stabile come la cornamusa può avere diversi livelli testuali (cioè di esecuzione) e contestuali (a secondo delle situazioni). Certo si tratta di problemi diversi, anche perché diversa è la storia scozzese ed inglese in generale. È una questione alla quale accenneremo nella prossima conversazione. Intanto ascoltiamo due registrazioni effettuate a Edimburgo dove ogni anno, unitamente a un famoso Carosello militare, si svolge un festival dei migliori *pipers* della Scozia.[13]

4. Nel marzo del 1954 andai per la prima volta a Orgosolo. Franco Cagnetta stava preparando quel numero unico di «Nuovi Argomenti»

[13] Viene proposto l'ascolto di due brani tratti dal disco *La cornamusa scozzese*, fotografie sonore raccolte e registrate a Edimburgo da G. Krémer, vel. 33/cm 30, Arion FARN 1032: A/1, *March* (3.18); A/2, *Country Dance* (2.45).

(settembre-ottobre 1954) dedicato appunto alla Barbagia e che può considerarsi il primo lavoro di antropologia culturale pubblicato in Italia nel dopoguerra. Mi aveva chiamato per, naturalmente, registrare.

Gli esecutori-creatori di questo mirabile disco[14] avevano vent'anni di meno, ma già cantavano insieme e il folk music revival era di là da venire. Arrivammo a Orgosolo, io e un fotografo americano, nel pomeriggio, in un periodo in cui si conteggiavano più tutori dell'ordine che cittadini. All'angolo di una strada c'erano quattro pastori, con il loro vestito di velluto marrone o verde prugna: cantavano con una voce più dura delle pietre (per dirla con Carlo Levi) dei *sos tenores*, le cui parole erano simili o analoghe a quelle che si trovano in alcuni brani di questo disco. Dalla parte opposta dell'angolo della strada dove i quattro orgosolesi cantavano c'era, attorniato da agenti, un commissario di P.S. piemontese (che alcuni ancora ricordano come «brava persona») del tutto sorpreso e frastornato. Il quale con lieve balbettio, cadenzato nel dialetto dei Savoia, diceva: «Sun simpatic, sun brav fijeul». Ma sospettava che le parole di quei *sos tenores* non erano tra le più dolci verso lo stato e i governi. Bene: quella era una prova vera del valore contestativo del canto popolare, non tanto per il significato delle parole che venivano cantate (anche perché nei canti popolari, spesso canti una cosa e ne pensi un'altra) quanto per il *modo* di cantare, che risultava ancor più incomprensibile. Era la contestazione di un'altra cultura, che il commissario piemontese recepiva nell'orizzonte di una terra che non sapeva ancora se considerare una regione o una colonia.

Nell'ascoltare i brani di questi amici orgosolesi bisogna anche considerare un altro fatto: essi non sono dei folk-singer, nel senso *revivalistico* del termine. Loro sono proprio loro: cioè non si rifanno a nessun modello ma si rifanno alla loro stessa tradizione. Qualcuno obietterà: ma non fanno più i pastori (perché il loro stile è pastorale e non contadino). Ma che vuol dire? Il loro blocco culturale è quello tradizionale, arcaico e pastorale, cioè una sovrastruttura che si modifica più lentamente delle strutture socio-economiche, come è avvenuto anche in Sardegna in questi ultimi anni. Essi appartengono, comunque, alle *scholae cantorum* della tradizione musicale orale, che oggi, grazie all'acetato, riusciamo a conservare come se fosse un libro. Bisogna inoltre osservare un'apparente contraddizione: un canto popolare è tanto più moderno quanto più è antico, cioè quanto più si conserva. Fino a quando la *forma* (il contenitore) rimane la stessa vuol dire che è funzionale, anche nella prospettiva della memorizzazione, in quanto la *memoria* è una realtà. Quando, invece, le forme, i contenitori tradizionali cominciano a perdere la loro identità, allora il canto popolare finisce irrimediabilmente. In altri termini un canto popolare è tanto più moderno quanto più è formalmente antico: ma ciò si giustifica se si tiene conto che detta musica è comprensibile se legata

[14] Si riferisce a *Pascoli serrati da muri. Coro del Supramonte di Orgosolo*, vel. 33/cm 30, Cetra Lpp 244. Da una nota di copertina scritta dallo stesso Carpitella per questo disco, è tratto appunto – con qualche lieve modifica – il testo della trasmissione qui riportato.

ad una realtà, ai comportamenti storici di una realtà sociale e culturale, a un determinato contesto. Infatti a Ogosolo, emigrati o no, si fa ancora musica insieme, nel senso di reagire in modo critico ai giorni ed ai fatti.

La musica sarda è una tra le più antiche del Mediterraneo: è un *microsistema* musicale arcaico, entro cui sono passati secoli di vita e di storia. Un microsistema, non nel senso della limitatezza, bensì nel senso che la dialettica ripetizione-differenza (tipica della creatività popolare) si concretizza attraverso un sistema ricco e sottile di microvarianti, che sono anche il frutto di una sedimentazione secolare di stili formulari. Ogni qualvolta la voce sola del *tenore*, o tutte e quattro insieme (*boghe, mesa boghe, contra, bassu*) intonano un testo, a seconda dei moduli ritmici e melodici, è come se un calcolatore elettronico esplorasse l'etere e recuperasse suoni archeologici, e lontani. Provate a rifare il suono dei *tenores*: è impossibile se non siete dentro a quella società, a quella storia. Infatti il cantare a *tenore*, più che un repertorio, è un *modo* di esecuzione barbaricino.

Un'ultima osservazione: alcuni storici del mondo antico che hanno interpretato, ad esempio, i poemi omerici secondo le moderne teorie dell'informazione sostengono, a ragione, che il fare cultura oralmente non è un esito accidentale bensì il contrassegno di una *mentalità*, ben diversa da quella che opera nell'ambito della scrittura. Ecco, i *tenores* barbaricini sono esemplari di una cultura orale come mentalità: parlando e, soprattutto, cantando si può fare cultura, satira, ironia, storia, contestazione ecc.

Il repertorio di questo disco è in tal senso indicativo. Dai canti di contestazione sociale, di cui si è già detto, si passa al tema dell'emigrazione o al canto sul 51° reggimento della Brigata Sassari, eternata da Emilio Lussu nel suo magnifico *Un anno sull'altipiano* (1938); dal *pindarismo* delle immagini della *boghe a ballu*, ai brindisi, alla questua per capodanno o per altre festività, intesa come dovere e controllo sociali; ai *gosos de sa morte* (cioè le laudi d'impronta seicentesca, nel testo, delle Confraternite della morte); all'amore, ai comandi per le bestie, che rappresentano un presupposto naturalistico all'intonazione ed al timbro delle voci; al gioco della morra ecc. Tutta questa trancia di vita può essere re-inventata nei modi dei *sos tenores*, esemplari per chi voglia approfondire i nessi tra società e creatività.

Il blues e la tradizione afroamericana

5. Nelle recenti considerazioni, abbiamo più volte insistito sulla opportunità e la necessità di chiarire quel che qui si sottintende al termine «folklore»: definizione globale che comprende modi e forme diversi. Abbiamo più volte parlato di creatività autonoma, di folklore di base, di elaborazione e manipolazione, di creatività di mercato e di commessa, e via dicendo. Queste puntualizzazioni sono servite, almeno nelle intenzioni, a distinguere i diversi livelli di folklore, ai fini di una corretta comprensione e discussione. Un contributo alla chiarificazione delle questioni del folklore musicale è dato, senza dubbio, dalla recentissima pubblicazione dell'antologia sonora *Blues oggi*, a cura di Lucio Maniscalchi e Gianni Marcucci.[15] Del *blues* si è tanto parlato e disquisito, che l'argomento sembrerebbe ormai più che noto ed esaurito; ed invece c'è ancora da dire, soprattutto per quel che riguarda la sua appartenenza a una «autonoma» creatività popolare, in questo caso afroamericana.

Il contributo a una maggiore e più precisa conoscenza dello stato attuale del blues, è costituito in questa interessante antologia dal fatto che i due giovani curatori sono stati, nel 1972, in quei posti dove ancora vivono i vecchi cantori di questo genere musicale. Nel New Jersey, Delaware, Maryland, Virginia, North Carolina e Tennessee. I luoghi tip del blues, sia quello di base che classico, e dei primordi del jazz. Cos'hanno trovato i nostri amici Maniscalchi e Marcucci in questo non lungo ma intenso viaggio? Hanno trovato dei vecchi cantori, abbandonati, abbastanza poveri e ormai rassegnati a una lenta e inesorabile eclisse. Un panorama abbastanza drammatico e triste. «Come mai tutto ciò?» si chiederà qualcuno interessato non soltanto alla nota *forma blues*, ma anche alla vita dei cantori e degli strumentisti negri; come mai questi depositari di una tradizione musicale orale negra, divenuta famosa in tutto il mondo, non passano e trascorrono il resto della loro vita, se non tra i lussi, almeno in un relativo benessere e con il riconoscimento di tutti coloro che della loro arte si sono serviti?

Il problema di questi *blues-singers* è forse uno dei punti più dolenti delle questioni folkloriche, per quel che riguarda le prospettive sociali ed economiche. Questi depositari e creatori di una cultura musicale afroamericana – dopo essere stati «spremuti» sia dalle case discografiche degli anni venti che in seguito, a fasi alterne e nonostante le «buone intenzioni», da ricercatori – questi creatori, dicevamo, sono oggi caduti nell'oblio. E in un certo senso la cosa era prevedibile. Più volte, parlando appunto di questioni folkloriche, abbiamo sottolineato come la creatività popolare vive, si alimenta e si evolve, se si stabiliscono quelle condizioni di solidarietà comunitaria che riescono a tenere viva la coscienza della tradizione. Ora, com'è noto, il tenere desta la coscienza di una propria storia culturale, per le genti oriunde africane negli Stati Uniti, non è stata una cosa facile: emarginazione, isolamento, discriminazione razziale ecc. Anche nel momento in cui, agli inizi del Novecento, la cultura negra di campagna si urbanizzava per dare luogo al *classic blues* e quindi al jazz, questo sommovimento sociale e culturale fu anch'esso complesso. Lo sradicamento dalla terra, i problemi dell'emigrazione in città, la ricerca del lavoro, se da un lato destavano lo *spleen* del proprio stato esistenziale, dall'altro rappresentavano un nuovo momento critico nella propria storia di emarginati.

In questo sommovimento le condizioni cardini di una situazione comunitaria cominciarono a saltare; e il triangolo creazione-mediazione-

15 *Blues oggi*, a cura di L. Maniscalchi e G. Martucci, Dischi del Sole DS 526/28, 1974.

fruizione anch'esso saltò in aria. Sicché cominciamo ad avere dei blues-singer «da mercato», i quali per una logica del consumo discografico danno luogo al classic blues (confezionato in maniera da poter essere accettato dai «colletti bianchi») e quindi al jazz, che rappresenta appunto il momento urbano di un patrimonio di campagna. La musica diventa anche, ed inaspettatamente per questi nuovi immigrati dalla pelle scura, una fonte di guadagno: ognuno cercherà di emanciparsi come meglio potrà.

Ma proprio perché si è trattato di un cambiamento socioculturale, violento, ubbidiente per molti versi ad una logica della sopravvivenza e quindi del profitto, era naturale che non ci si potesse attendere una trasformazione organica e soprattutto egalitaria. Immessi nella routine di una società industriale e capitalistica, alcuni cercarono di mercificare, nel miglior modo possibile, la propria cultura; aiutati anche dalle buone o cattive intenzioni delle «teste d'uovo» o degli impresari. Vuol dire che in questa «nuova giungla» (diversa da quella dei propri antenati dell'Africa equatoriale) si ristabilì nuovamente la legge del più debole che soccombe, o se volete dell'*homo homini lupus*.

I folk-singer che Maniscalchi o Marcucci hanno ritrovato nel dicembre del 1972 a Memphis (nel Tennessee) appartengono ai più «deboli» o se volete ai più «offesi». Mentre altri di loro si dedicarono al classico blues e al jazz, modellando e confezionando la propria cultura afroamericana secondo modalità più accettabili, essi rimasero fedeli alla originarietà del patrimonio, destando interesse come naïfs, sia alle case discografiche che agli studiosi (più o meno ben intenzionati) ma non risolvendo i problemi della loro economia quotidiana. Proprio perché, essendo la ragione della loro vita «il fare musica», tutti gli altri lavori divennero occasionali e comunque sempre non definitivi.

Scrivono i due curatori dell'antologia, a proposito del compenso che hanno dato ai loro intervistati:

> Sleepy John Estes e Hammie Nixon: 180 dollari; un paio di scarpe e alimenti in scatola e sfusi, per il totale di 20 dollari.
> Laura Dukes: ha registrato senza chiedere nulla.
> Bukka White: ha chiesto tassativamente qualcosa: 20 dollari e una bottiglia di whisky comprata con 5 dollari; il cui resto ha tenuto.
> Dewey Corley: 10 dollari e un pacchetto di sigarette Salem.[16]

e così via dicendo. Il tipo di compenso dimostra quale sia ormai, per questi cantori (tutti noti e famosi per i conoscitori di blues di tutto il mondo), il rapporto di prestazione di lavoro. Quando si parla spesso di rapporto tra foklore e «società dei consumi», ci si riferisce a questa adulterazione di se stessi e dei prodotti culturali che si vengono a creare.

I nomi che abbiamo prima citato e altri sono stati molto famosi: ci sono alcuni che già nel 1920 avevano inciso i loro dischi, quelli che

16 Dall'opuscolo allegato al disco *Blues oggi*, cit., p. 9.

hanno fatto la storia del classic blues e del jazz. E molti altri nomi possono essere aggiunti.

Maniscalchi e Marcucci, dopo avere delineato un profilo del blues, così scrivono:

> I grandi spostamenti di popolazione affrancata avutisi durante quegli anni negli stati meridionali, sia per la ricerca di lavoro che per motivi occasionali [si parla del periodo successivo al 1863], riproposero all'individuo afroamericano la drammaticità della sua condizione di oppresso, stimolandolo a elaborare un diverso modulo espressivo confacente alla nuova realtà, che si differenziò dai canti di chiesa, sia nei contenuti lirici e nei modi di esecuzione che nelle strutture musicali. Questa nuova forma di canto, chiamata blues, era eseguita dal singolo con l'aiuto degli strumenti che, oltre a una funzione ritmico-accompagnatrice, avevano il compitó di rispondere alla sua voce in ciascuna delle metà, non cantate, dei tre versi (ordinati secondo lo schema AAB) costituenti la strofa, su cui la creatività dell'esecutore trovava ampia base per potersi sviluppare in un vero e proprio monologo. Ma il monologo del blues, perfetta testimonianza della condizione psicologica e sociale di isolamento in cui l'afroamericano veniva a trovarsi nella nuova fase storica susseguente all'emancipazione, riscontrabile a livello musicale nel passaggio dalla «risposta» corale a quella strumentale, non era un fatto isolato e fine a se stesso. Al contrario, in chi cantava era presente la volontà di comunicare ai membri della comunità la propria condizione individuale affinché tutti si identificassero partecipando sentitamente alla creazione che, fruita, diveniva momento di coesione e di consapevolezza d'appartenere a un ben preciso gruppo etnico-sociale.[17]

Avevamo osservato che questa creatività è propria, «autonoma», sino a quando resiste la triangolazione creazione-mediazione-fruizione, indice di un consenso e di una compartecipazione sociali: quando questa triangolazione viene meno, si hanno allora esiti drammatici. Ma di questo fenomeno, legato tra l'altro a questioni sociali e politiche, e dell'importanza di capire a fondo in che cosa consistano le trasformazioni «formali» parleremo nella prossima conversazione. Soffermiamoci sui sette brani che adesso ascolteremo: sette blues, appunto. Gli strumenti sono, in parte etnici e in parte di acquisizione bianca. Tra gli strumenti etnici: il *bull-fiddle*, una specie di contrabbasso primordiale, anche perché monocorde, il *kazoo*, strumento il cui suono si ottiene sollecitando con la voce una membrana, e l'*ukulele*, chitarrina che ha delle affinità con la nostra *chitarra battente*. Tra gli strumenti acquisiti la chitarra *bottle-neck*, l'armonica a bocca e il pianoforte. Tutti strumenti questi ultimi cui l'acquisizione a livello popolare-folklorico ha modificato le sonorità, restituendoli, in

17 Ivi, pp. 5-6.

pratica, come nuovi strumenti. Si aggiungano il timbro e l'emissione della voce, e i contrassegni della tradizione sono «integri».

Quanto ai testi bisogna ricordare che si tratta di monologhi musicali, in cui ogni esecutore-creatore svolgeva un tema, un argomento: l'amore, la fatica, la miseria, l'esclusione, la speranza nell'al di là, l'urbanesimo, la solitudine ecc. Fondamentalmente lo schema di questo monologo è dunque AAB, cioè un segmento ripetuto (AA) e uno nuovo (B), dimezzati comunque dalla domanda-risposta tra voce e strumenti. È stata questa la forma che in seguito si è allargata secondo modelli «bianchi» colti.[18]

6. Nella nostra precedente conversazione ci siamo ripromessi di ritornare sullo stesso argomento, vale a dire lo stato attuale del blues. Il discorso aveva preso le mosse da un'interessantissima antologia, edita dai Dischi del Sole, a cura di Lucio Maniscalchi e Gianni Marcucci. Le registrazioni che i due curatori di questa interessante antologia hanno effettuato, riflettono un clima rivelatore di quale possa essere, volta per volta, la collocazione della creatività popolare, detta anche folklore. I nomi di Laura Dukes, Sleepy John Estes, John «Piano Red» Williams, Bukka White, ed altri, fecero il giro fra tutti gli intellettuali «bene informati» della cultura soprattutto europea. Successivamente, dopo la scoperta di un presunto mondo naïfs, gli stessi cantori furono oggetto di attenzione da parte di folkloristi, antropologi, etnomusicologi, che potremmo anche dire del *new deal* rooseveltiano. I quali, nonostante le loro «buone intenzioni», non riuscirono a fare molto per diminuire l'emarginazione, sociale e culturale, cui veniva fatto segno tutto il mondo che stava dietro a questi *bluesmen*. Tanto è vero che gli ambienti, le case, le cataste di rifiuti che incorniciano la vita quotidiana di questi bluesmen, oggi, sono rivelatori di uno stato di precarietà.

Nella nostra precedente conversazione ci chiedevamo appunto come possa succedere tutto ciò: domanda ragionevole, se si tiene conto che anche da noi, oggi, il folklore sembra filare con il vento in poppa. Domanda per la quale non abbiamo una risposta definitiva ed esaustiva, ma che comunque non impedisce una serie di osservazioni pertinenti. Cioè il fatto che questi bluesman, siano stati prima «spremuti» e poi abbandonati, dipende dall'angolo di incidenza con il quale è avvenuta la «scoperta» da parte della cultura bianca eurocolta. La scoperta aveva dietro varie motivazioni: curiosità estetica, umanitarismo, più o meno vago, interesse antropologico, suggestione letteraria, nuove fonti musicali ecc.

[18] Segue l'ascolto dei seguenti brani tratti dal disco *Blues oggi*, cit.: *I'm Getting Ready*, Booker T. Washington «Bukka» White (voce e chitarra bottle-neck), brano A/1; *I Feel So Bad*, Dewey Corley (voce, bull-fiddle e kazoo), Mose Vinson (pianoforte), brano A/2; *Laura's Blues*, Laura Dukes (voce e ukulele), brano A/3; *Vicksburg Blues*, Mose Vinson (voce e pianoforte), Dewey Corley (bull-fiddle), brano A/4; *I Told You Baby Long Time Ago*, Hammie Nixon (voce e armonica), Sleepy John Estes (chitarra), brano A/5; *Yes My Baby Just Like Her Dresses*, Dewey Corley (voce e pianoforte), brano A/6; *Corrina, Corrina*, Sleepy John Estes (voce e chitarra), Hammie Nixon (voce e kazoo), brano A/7.

Tutte ragioni che nel loro nocciolo hanno una loro validità; e infatti non si può negare che questo interesse culturale abbia talvolta temperato le avversità del periodo acuto di urbanizzazione negra, ma purtroppo, non essendo accompagnato da una equivalente assistenza politica, il suo campo di solidarietà ne restava fortemente limitato. Quando i folkloristi e gli antropologi della musica entrarono in campo, soprattutto durante gli anni trenta, la questione si pose, almeno nelle intenzioni degli studiosi, in maniera oggettiva: registrare, sul nastro o sul disco, il patrimonio afroamericano negli Stati Uniti. Questo momento di exploit etnofonico coincise con il periodo in cui, nel clima di liberalismo rooseveltiano, i fotografi (alcuni ormai classici nella storia della documentazione visiva) con uno spregiudicato senso realistico girarono, per lungo e per largo, le strade e le contrade dell'Unione per documentare, diciamo, «le cose che non andavano» relativamente a un ideale di progresso. Indubbiamente il lavoro che fecero in quel periodo folkloristi come John e Alan Lomax, e molti altri, può essere compreso in quel clima culturale e politico: e oggi gli archivi della Libreria del Congresso non avrebbero tanti documenti etnofonici, se non ci fossero stati questi «faticatori» della registrazione. Tuttavia questa operazione culturale non risolse diversi problemi dello status esistenziale e giuridico del mondo che si sottende ai bluesman, e l'antologia di Maniscalchi-Marcucci sta lì a dimostrarlo, qualunque siano state le loro intenzioni di compilatori (curiosità, riscoperta, reportage sonoro ecc.).

Ora tutto ciò ha provocato, e tuttora provoca, una serie di polemiche a livello culturale e politico: c'è chi sostiene, come il Black Panther Party, che la «tradizione» pesa ben poco sul piatto dell'agonismo sociale e politico e che altro non è se non che una remora, una «inutile malinconia». Anzi la polemica, specie negli anni 1968 e 1969, diventò così accesa, da rifiutare in qualsiasi modo quella ideologia che fu anche definita «dello zio Tom». In effetti questa immagine del negro, che cantava anche i suoi *work-songs* o i suoi canti cerimoniali senza pensare al suo status civile e sociale, era una immagine dei bianchi e non degli stessi negri. A questo rifiuto radicale della tradizione si è opposto, anche in questi ultimi tempi, un altro punto di vista, sempre da parte di correnti intellettuali e politiche negre: e cioè che la tradizione rappresenta un punto di riferimento esistenziale, necessario e indistruttibile; e inoltre che dopo essere riuscita, questa cultura, a resistere alle intemperie e alle violenze di culture egemoni (originariamente eurocolte), non avrebbe senso liquidarla soltanto perché appare come non utile nell'intervento sociale e politico. E a ragione molti sostenitori di questo punto di vista citano alcuni passi del famoso libro di Frantz Fanon, *I dannati della terra*, che afferma:

> [...] le generazioni precedenti hanno al tempo stesso resistito all'opera di erosione perseguita dal colonialismo e preparato la maturazione delle lotte attuali. Dobbiamo perder l'abitudine, adesso che siamo nel cuore della lotta, di minimizzare l'azione dei nostri padri o di simulare l'incomprensione di fronte al loro silenzio o alla loro

passività. Si sono battuti come potevano, con le armi che possedevano allora.[19]

Prendendo spunto dal passo di Fanon, ascoltiamo la seconda parte di questa antologia. Infatti i testi verbali dei blues registrati dai due curatori nel 1972, sono privi di qualsiasi riferimento politico esplicito: vale a dire che chi volesse trovare delle dichiarazioni ideologiche, in queste parole e in questi suoni, ne rimarrebbe deluso. Ma la mancanza di qualsiasi riferimento a una precisa «concezione della vita e del mondo», non deve far pensare all'assenza di un punto di vista o essere motivo di compiacimenti estetizzanti e fuor di luogo (come è spesso avvenuto da parte bianca). La contestazione di questi blues, sia per le parole che pei suoni, è implicita di per sé, nel tipo di monologo *cantato* (qual è appunto il blues) e nel *modo* di cantare. Uno degli equivoci di una particolare interpretazione «contenutistica» di un patrimonio come quello afroamericano, è appunto nel voler trovare nelle parole la chiave di volta di comprensione, mentre quest'ultima è possibile, talvolta unicamente, nel *modo* di cantare, di suonare, di emettere la voce, di mischiare parlato e canto ecc.

Questi sono i contrassegni di una cultura «altra» e gli unici che abbiano messo in discussione (tra gli spregiudicati) la perentorietà di una cultura egemonizzante. Uno di questi testi blues dice:

> [...]
> Vorrei essere mezza torta con tanta crosta
> Devo trovarmi qualcuno da amare
>
> Sono come un bambino, che piange per avere la luna
> Vorrei essere una tazza e sarei sicura del cucchiaio
> Devo trovare qualcuno da amare
>
> [....]
> Sono come una scarpa, la mia suola è quasi consumata
> Vorrei essere una ciabatta sotto il letto di qualcuno
> Devo trovarmi qualcuno da amare.
>
> [...]
> Sono come una Ford, un corpo pieno di sussulti
> Vorrei essere una Lincoln e sarei sicura dei miei freni
> Devo trovarmi qualcuno da amare.
>
> [...]

Quali sono i contrassegni contestativi di questo oggetto, fatto di parole e di suoni? Il tono discorsivo, realistico; la riflessione fantastica e pindarica; un sottile filo di ironia; e a tutto ciò si aggiunge la voce di Laura Dukes, accompagnata dall'*ukulele*, che è quanto determina la sostanza del messaggio. Se poi questo tipo di oggetto sonoro abbia scatenato gli estetismi o i pietismi più svariati, non è colpa di chi l'ha creato.[20]

In alcuni di questi testi è possibile riscontrare delle immagini che sono tipiche di tutte le culture contadine. Nel blues cantato da Sleepy John Estes, accompagnato al pianoforte da John «Piano Red» Williams, il testo racconta sempre in un clima di monologo come annaffiare i fiori:

> Io annaffio il mio fiore ogni mattina, ogni sera quando il sole scende
> Ecco perché sento tutti dire: «Povero John hai le più dolci piccole rose della città».

Il testo continua in un soffuso patetismo, che fa pensare al rapporto con la natura di un essere imprigionato, chiuso, braccato.[21]

C'è un altro blues, che noi chiameremmo un canto di scherno, di vendetta, d'ingiuria, motivato dalla gelosia e dall'amore. Gli strumenti sono la chitarra e il kazoo, uno strumento originario africano il cui *sound* è contestativo di per sé. I due curatori dell'antologia, nel quadro di precarietà ambientale che incorniciava i loro intervistati, inseriscono anche la «scordatura» di qualche strumento e in particolare del pianoforte. Ma questa scordatura non è maggiore di quanto fosse al tempo in cui il pianoforte veniva «adottato» in termini popolari e folklorici. Infatti era necessario scordarlo per non dare suoni «egemoni». Poi c'erano strumenti, come appunto il kazoo, che avevano buon gioco in questo contrassegno di autonomia creativa.[22]

Il *Red Boogie* per solo pianoforte, eseguito da John «Piano Red» Williams, è una delle matrici di tutto il *boogie-woogie*, divenuto in seguito commerciale.[23]

L'ultimo blues è cantato da Booker T. Washington «Bukka». White, con accompagnamento di chitarra. Interessante il parlato che precede l'esecuzione: «Pronti adesso / ... Sì ... Signore e signori, il mio prossimo pezzo, adesso, quando incido per questa gente / ... e ho un avvocato, e mi rappresenta oltremare e qui, e controlla che cosa pubblicano / ... il mio prossimo pezzo sarà *Brownsville, Tennessee* / ...» È un discorso, questo sui diritti d'autore, che fanno molti cantori popolari in varie parti del mondo, quando sono stati sfiorati o toccati dalla logica del mercato. Il testo, neanche a dirlo, è d'amore.[24]

[19] F. Fanon, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1979, p. 146 (VIII ed. it.; ed. or. 1961).

[20] Ascolto: *Got to Get Myself Somebody to Love*, Laura Dukes (voce ed ukulele), disco *Blues oggi*, cit., brano B/1.

[21] Ascolto: *I Got a Pretty Little Flower*, Sleepy John Estes (voce), John «Piano Red» Williams (pianoforte), disco *Blues oggi*, cit., brano B/2.

[22] Ascolto: *I'll Be Glad When You Dead (You Rascal You)*, Sleepy John Estes (voce e chitarra), Hammie Nixon (voce e kazoo), disco *Blues oggi*, cit., brano B/4.

[23] Ascolto: *Red Boogie*, John «Piano Red» Williams (pianoforte), disco *Blues oggi*, cit., brano B/5.

[24] Ascolto: *Brownsville, Tennessee*, Booker T. Washington «Bukka» White (voce e chitarra bottle-neck), disco *Blues oggi*, cit., brano B/6.

7. Abbiamo visto nella nostra precedente conversazione qual è lo stato attuale del blues: abbiamo cioè colto, nella realtà quotidiana, alcuni bluesman, quasi obliati, dopo essere stati alla ribalta nel momento cruciale dell'urbanizzazione del patrimonio musicale afroamericano degli Stati Uniti. Qualcuno si chiederà: del patrimonio originario africano, sbarcato in America durante i secoli dello schiavismo mercantile, è rimasto qualcosa? La domanda appare più che legittima, e la risposta può considerarsi positiva se oggi siamo in grado di fare ascoltare alcuni vecchi canti afrocubani, registrati tra il 1948 ed il 1964 da alcuni etnologi e musicologi dell'Accademia delle scienze di Cuba.[25] Vale a dire che nell'isola centro-americana, sino ad almeno dieci anni fa, era possibile ascoltare ed impressionare su nastro canti originari, arcaici e rituali.

Prima di ascoltare queste incisioni sarà opportuna una breve introduzione, servendosi del lavoro etnologico e antropologico di Miguél Barnet, pubblicato anche in Italia sei anni fa con il titolo *Autobiografia di uno schiavo*.[26] Nel 1963 un giornale dell'Avana consacrava un servizio agli abitanti più vecchi dell'isola. Miguél Barnet, un giovane scrittore ed etnologo, notò tra essi uno schiavo, un *cimarròn*, uno di quegli schiavi fuggiaschi che vivevano nei boschi. Esteban Montejo aveva allora centoquattro anni: Barnet registrò al magnetofono il racconto della sua vita, ordinandolo cronologicamente. Nasceva un documento unico, uno di quei rari casi in cui il «materiale» etnografico e sociologico assume spontaneamente, per la sua forza interna, un valore poetico e letterario.

Di questo monologo, in una lingua in formazione dove si mescolano lo spagnolo e l'africano, sempre creativa, talvolta arcaica, costantemente immaginifica, citiamo alcuni passi utili a comprendere lo spessore umano e storico delle musiche che ascolteremo. Dice Esteban, lo schiavo negro, *el cimarrón*:

> Il ballo che ricordo di più è la *yuka*. Nella yuka suonavano tre tamburi: la *caja*, la *mula* e il *cachimbo* che era il più piccolo. Dietro, si percuotevano, con due bacchette, due tronchi di cedro svuotati. Li costruivano gli schiavi stessi e credo che li chiamassero *catà*. La yuka si ballava in coppia agitandosi molto. A volte giravano come uccelli e sembrava addirittura che stessero per volare, tanto si muovevano rapidi. Saltellavano con le mani sui fianchi. Tutti cantavano per incitare i ballerini.[27] [...] Io conoscevo uno strumento che si chiamava *marimbula* ed era piccolo. Lo facevano con stecche di ombrello e aveva un suono profondo come un tamburo. Il suono usciva da un incavo. Con questa *marimbula* accompagnavano i tamburi dei *congos* e forse anche quelli francesi. Le *marimbulas* si suonavano molto di rado. A molta gente, soprattutto ai contadini, non piacevano perché

[25] Le incisioni cui fa riferimento Carpitella sono contenute nel disco *Viejos cantos afrocubanos*, a cura di Maria Teresa Linares, Areito LD 3325, s.d.

[26] M. Barnet, *Autobiografia di uno schiavo*, Einaudi, Torino 1968 (ed. or. 1966).

[27] Ivi, p. 31.

> dicevano che erano voci dell'altro mondo. Secondo me, a quell'epoca, la loro musica era soltanto quella della chitarra. Poi, verso il novanta [il 1890], suonavano *danzones* su grandi organi, con fisarmoniche e *güiros*. Ma il bianco ha sempre avuto una musica molto diversa da quella del negro. La musica del bianco non ha tamburo, è più noiosa».[28]

E così prosegue:

> Ho conosciuto due religioni africane nelle baracche: la *lucunì* e la *conga*. La conga era la più importante. A Flor de Sagua, era molto conosciuta perché gli stregoni si impossessavano della gente. Con la faccenda delle profezie si guadagnavano la fiducia di tutti gli schiavi [...] Nella religione dei *congos* si usavano i morti e gli animali. I morti li chiamavano *nkise* e le bisce *emboba*. Preparavano *cazuelas* che camminavano e tutto: questo era il segreto della stregoneria. Si chiamavano *ngangas*. Tutti i congos avevano le loro *ngangas* per il *mayombe* [...] I congos facevano fatture con il sole quasi tutti i giorni. Quando avevano qualche guaio con qualcuno, lo seguivano per un sentiero qualsiasi e raccoglievano la polvere che calpestava. La conservavano e la mettevano nella *nganga* o in un angolino. Via via che il sole calava, la vita della persona si spegneva. E al tramonto del sole la persona era morta. Lo dico perché è un fatto che l'ho visto molte volte durante il periodo della schiavitù.[29]

Sono sufficienti queste citazioni per rivelare quale fosse il peso e il significato della tradizione originaria africana, a Cuba, appena nella seconda metà del secolo scorso, considerando che nel 1963 Esteban Montejo, quando fu intervistato, aveva centoquattro anni. Gli strumenti musicali erano rimasti quelli delle origini; gran parte dell'*animismo* centroafricano veniva quotidianamente praticato. Il problema del contatto con la cultura bianca si presentava in maniera diversa che negli stati nordamericani. Una scarsa urbanizzazione, e una vita di campagna e di piantagioni di zucchero, erano stati elementi favorevoli alla conservazione. Tali che, sino a dieci anni fa, è stato possibile registrare i canti e le danze di alcuni di questi riti e di queste cerimonie. Naturalmente non bisogna credere che questi riti si siano ritrovati allo stato puro, bensì mescolati non soltanto a cerimonie e riti di origine diversa, ma anche al cattolicesimo, dando luogo anche in questo caso a una mistura di religiosità popolare.

Il primo brano s'intitola *Enkame*: gli *abakua* raccontano leggende sulle origini nel corso delle loro grandi cerimonie. Le narrazioni in lingua *efik* sono chiamate *enkames*. Sono narrate da un membro della *plaza*, accom-

[28] Ivi, p. 33.

[29] Ivi, pp. 33-34.

pagnandosi con il tamburo. La narrazione è alternata con il coro degli officianti. La registrazione è del 1962.[30]

Continua nel suo diario, lo schiavo di centoquattr'anni:

Le religioni africane hanno molti divertimenti. Si balla, si canta, ci si diverte, si lotta. Ci sono il *manì*, il *palo*, la *quimbumbìa*. Quando tramontava il sole, si formavano gruppi. *Quimbumbìa* e stregone erano la stessa cosa. Quasi sempre si usavano i tamburi. Gli stessi tamburi con cui si facevano gli incantesimi. La *quimbumbìa* era roba da *congos* cioè gli schiavi negri del gruppo etnico bantù [...] Mettevano, ben piantato, un albero di banane nel centro del cerchio. Allora ogni stregone faceva sortilegi all'albero perché partorisse. Gli passavano davanti e si inginocchiavano, gli gettavano tre o quattro sorsate di acquavite e chi riusciva a far sì che la pianta partorisse, aveva vinto.[31]

A tal proposito ecco un *Canto de Makuta*, eseguito appunto durante le feste profane delle *conguerias*. Il canto è stato registrato a Nueva Paz, provincia dell'Avana, nel 1965.[32]

Egualmente presente è la tradizione africana a Cuba per quel che riguarda i canti funebri, che comportavano nel periodo della schiavitù, cioè sino ad un secolo fa, balli, danze, grida, al momento dell'interramento. La lingua usata è quella *abakuà*.[33]

Nell'ambito delle molteplici forme coreutiche è da segnalare la *rumba*, una danza che è stata «commercializzata» in Occidente dalla cultura bianca e che, alle origini, è essenzialmente una danza pantomimica, come la *yuka*. Rappresenta una richiesta d'amore appassionata, fortemente stilizzata e di sottile gentilezza.[34]

Per concludere un *Rezo Changò*. Anche questa registrazione è del 1965.[35] Varie sono le considerazioni su questo materiale sonoro: a circa un secolo dalla liberazione della schiavitù, a Cuba è stato possibile registrare alcune sopravvivenze di riti e cerimonie africane; ciò vuol dire che i mutamenti della «sovrastruttura» mentale hanno tempi lenti, rispetto alle trasformazioni della «struttura», sociale ed economica.

8. Prendiamo spunto per questa nostra conversazione da un libro pubblicato qualche anno fa anche in Italia, dal titolo *Il popolo del blues* del sociologo e scrittore americano Leroi Jones.[36] Il sottotitolo del libro, scritto nel 1963, è piuttosto esplicativo: *Sociologia dei negri americani attraverso l'evoluzione del jazz*. Significa, cioè, che la musica viene considerata come un *test* sociologico per seguire l'evoluzione dei negri americani attraverso il jazz o, noi aggiungeremmo, attraverso la musica etnica ed il jazz.

[30] Ascolto: *Enkame*, disco *Viejos cantos afrocubanos*, cit., brano A/1. Dopo questo esempio, Carpitella propone, presentandoli brevemente, altri cinque ascolti tratti dalla medesima antologia: *Canto de Wemba*, brano A/2; *Canto a Babalù-Ayé*, brano A/3; *Canto de trabajo*, brano A/5; *Toques de tambor yuka*, brano A/8; *Canto a Asoyin*, brano A/9.

[31] M. Barnet, op. cit., pag. 115.

[32] Ascolto: *Canto de Makuta*, disco *Viejos cantos afrocubanos* cit., brano B/1.

[33] Ascolto: *Canto funerario*, ivi, brano B /4.

[34] Ascolto: *Rumba columbia*, ivi, brano B/5.

[35] Ascolto: *Rezo a Changò*, ivi, brano B/7.

[36] L. Jones, *Il popolo del blues*, Einaudi, Torino 1968 (ed. or. 1963).

Leroi Jones, prima di addentrarsi nella *forma blues*, descrive minuziosamente le concrete condizioni materiali del negro-schiavo americano, del negro-contadino delle *farms*, del negro piccolo proprietario e piccolo borghese di campagna e di città, del negro transfuga del Sud ed in via di urbanizzazione. Descrive i diversi rapporti che questo *povero* negro stabiliva con il prossimo: per la verità molto pochi. Prima con il Negriero, poi con il Padrone e quindi con il Pastore protestante. Finché i rapporti sono con il Negriero e con il Padrone, il patrimonio culturale africano rimane endogeno, escluso in una terra nuova, americana, in cui il *povero* negro non sa bene come collocarsi. Quando il dialogo si stabilisce con il Pastore, allora la predicazione biblica diventa un veicolo di ambientazione in terra americana, un sogno, un desiderio (quasi un delirio) di libertà. In questo viaggio psicologico e sociale in terra americana, il negro – attraverso sottili mutamenti acculturativi – creava delle premesse per una sua ambientazione espressiva passando dalle forme musicali africane AB (responsoriali tra un solista e un coro) a quelle AAB, di dodici battute del primo blues. Vale a dire un particolare tipo di sistemazione formale coincidente con un momento storico di *culture change*, e non con una astratta fenomenologia stilistica. *Culture change* che sincretizza elementi di cultura originaria africana e di cultura *in fieri* afroamericana. L'acquisizione, per esempio, di strumenti musicali europei va vista come mezzo di promozione sociale per sentirsi effettivamente negriamericani. Alla stessa luce vanno letti i travestimenti negri della borghesia bianca e il significato umanitaristico e paternalistico della *minstrelsy*.

Nel momento in cui le forme del blues (e non *la* forma, osserva giustamente Jones) passano attraverso mutazioni, si hanno corsi e ricorsi di *revival* generali e settoriali, che hanno poi alimentato la diffusione discografica e radiofonica e la commercializzazione del blues e del jazz, le quali per altro, afferma sempre Jones, non sono da condannare essendo anch'esse mezzi di emancipazione.

È così che dal blues *di campagna* si passa, con diverse sfumature culturali e sociali, al blues più dolce degli anni trenta «per piacere», al blues «più orchestrato» per le big band ed il loro pubblico, al blues per una voce sola «per colpire», al blues arrangiato per «non disturbare».

Si hanno i bianchi che imitano i negri (le orchestre bianche jazz); si ha il blues del negro che vuole essere un «americano non escluso», e di quello che veste in doppiopetto scuro fin dal mattino. È attraverso queste sfumature sociologiche e psicologiche che il blues si configura stilisticamente; il che vuol dire non soltanto melodia, ma timbro, emissione di voce, tipo di off beat, tecniche vocali, dimensioni del complesso.

Il prodotto di questa acculturazione musicale afroamericana diventa emblematico ed esemplare per studiare i rapporti tra *testo* musicale e *contesto* sociale, nella loro estrema complessità e non stucchevole apoditticità.

Questo riferimento a Leroi Jones e al suo lavoro, ci è utile oggi per introdurre tre tipi diversi di blues: quello originario, *rurale*; quello *jazzistico* e quello *urbano*. Tre situazioni diverse in cui la forma si è modificata con il cambiamento del contesto dei rapporti sociali.

Per il blues rurale, riporto alcune osservazioni introduttive di Alessandro Roffeni, tratte dal dépliant che accompagna i dischi dell'*Antologia del blues* da lui curati:[37]

> Musicisti professionisti o semiprofessionisti come i *griot* peregrinavano (e ancor oggi lo fanno) in piccoli gruppi attraverso le regioni dell'Africa sud-occidentale [...] offrendo di villaggio in villaggio il proprio canto in funzione di elogio, ora di satira ora di commento su personaggi e vicende della vita sociale. I cantanti negri che, alla fine della Guerra Civile, si misero a vagabondare per le campagne degli stati meridionali degli Stati Uniti ricavando miseri guadagni con la loro musica, rappresentano l'adattamento di questa figura sociale del mondo africano alle nuove condizioni [...] offerte dall'ambiente americano. Erano vagabondi che giravano di regione in regione per offrire le proprie prestazioni musicali nelle *barrelhouses* e nei *jook joints* (cioè sale da ballo), nelle cene all'aperto, nelle feste in casa, negli spettacoli ambulanti.[38]

I blues si svilupparono dallo *holler* e dal *work-song*, cioè dal canto di lavoro individuale e collettivo.

Nacquero come versi liberi, non rimati, e gradualmente si formalizza in tre versi quasi sempre rimati, di cui il secondo ripeteva il primo con minime variazioni. Ad esempio:

> I tempi oggi non sono per niente come quelli di una volta
> *Oh*, i tempi oggi non sono per niente come quelli di una volta
> E vi dico tutta la verità, oh, ascoltatela.

oppure:

> Come puoi volere che ti ami, mentre tu mi tratti male
> Come puoi volere che ti ami, mentre tu *continui a* trattarmi male
> Sei di giorno il mio pensiero e di notte il mio sogno.

Ascoltiamo adesso un esempio di blues secondo la struttura a terzina, in cui appunto il secondo verso è la ripetizione, con lievissima variante, del primo.[39]

In questo esempio ritorna una tematica tipica del blues: lo spleen

[37] *Antologia del blues*, a cura di A. Roffeni, 3 voll., Albatros VPA 8187-88-89, 1974.
[38] Dall'opuscolo allegato ad *Antologia del blues*, op. cit., pp. I-II.
[39] Ascolto: *James Alley Blues*, disco *Antologia del blues*, op. cit., vol. 1: *Il blues rurale*, Albatros VPA 8187, brano A/1.

della propria, o almeno presunta, donna. Infatti il tema dell'eros frustrato è uno dei più ricorrenti. A monte di questo disagio psicologico, una esistenza precaria che portava spesso il *povero* negro nelle carceri, dove lo spleen della donna si faceva sentire ancora di più.

Altro tema ricorrente è appunto lo status sociale ed economico del negro, non esente da frustazioni e umiliazioni. Il blues diventa uno specchio di cronaca della realtà. Eccone un esempio, che non si sviluppa secondo le strofe di tre versi, ma ha un andamento distico (cioè senza ripetizione del primo verso). Pur essendovi talvolta la rima, si può parlare non di versi ma di segmenti verbali prosastici:

> Camminavo per la strada, sì, qualcuno mi chiamò e non potei fermarmi
> Sì ero al verde e affamato mentre andavo al banco dei pegni.
>
> Entrai nel banco dei pegni, gran Dio, con le scarpe in mano
> «Mi faccia un prestito, signor uomo del banco dei pegni, e mi aiuti se può».
>
> Chiamai Burlington, chiesi al mio padrone di aiutarmi, per favore
> «Ti prego, affrettati a far qualcosa, gran Dio, sto per congelare».
>
> Mi scrisse dicendomi: «Sicuro come uno più due fa tre»
> Un giorno quel banco dei pegni, gran Dio, mi brucerà addosso, povero me.
>
> Sto per perder la casa, ho già perso la macchina
> Me ne vado al banco dei pegni a vedere se posso impegnare la chitarra.
>
> Chiesi all'uomo del banco dei pegni: «Che cosa fanno quelle tre palle appese al muro»
> «Due contro uno, amico, non riporterai il tuo coso fuori di qui».[40]

In questo ultimo esempio, alla voce ed alla chitarra si è aggiunta l'armonica a bocca: ambedue strumenti europei e bianchi, ma con un trattamento così diverso che si può parlare di strumenti «altri». Il trattamento diverso consiste nel fatto che, su questi strumenti, bisognava riportare la sensazione delle originarie scale africane pentatoniche (con le caratteristiche *note blues*), le quali con strumenti come la chitarra e l'armonica a bocca potevano essere effettivamente riprodotte; mentre più laborioso era il trattamento con il pianoforte che doveva essere opportunamente preparato mettendo degli zeppi tra le corde.

Gli ascoltatori potranno notare che la durata dei brani si aggira intorno ai tre minuti, vale a dire il tempo a disposizione per un brano in una facciata di un disco a 78 giri. Infatti i brani di questa antologia

[40] Ascolto: *Three Balls Blues*, ivi, brano A/2.

sono appunto riversati da vecchi dischi a 78, d'antiquariato si direbbe: anche questa un'operazione etnocentrica della cultura bianca, che per il proprio consumo costringeva a confezionare il blues in tre minuti.

Abbiamo parlato di trattamento del pianoforte per rendere i suoni della *scala blues*: eccone un esempio, registrato nel 1928 a Memphis, nella esecuzione di K.D. Johson con Bessie Tucker alla voce. Direi che in questo esempio di blues rurale vi è la sintesi di due motivi tipici: l'eros frustato ed il penitenziario. Ma questa volta il protagonista del blues non è un uomo, bensì una donna:

Ha, ha, ha, che cos'è che ha oggi il mio uomo?
Ha, ha, ha, che cos'è che ha oggi il mio uomo?
Gli ho chiesto se mi amava, Dio, e se n'è andato.

Il penitenziario, il penitenziario, ah, sarà la mia casa,
Il penitenziario, il penitenziario, ah, sarà la mia casa,
Perché il mio uomo mi ha maltrattato, Dio, è stato ingiusto con me.

Per colpa dell'uomo che amo, Dio, finirò ammazzata,
Per colpa dell'uomo che amo, Dio, finirò ammazzata,
Perché l'amore è una faccenda che ha fatto morire molte povere ragazze.

Io ti amo, Lennon, Dio, e tu non vuoi rigar dritto,
Io ti amo, Lennon, Dio, e tu non vuoi rigar dritto,
Se continui a scherzare con le donne, ti sveglierai nella tomba.[41]

È interessante notare come la tematica esistenziale dell'originario blues rurale si trasferisca nel blues jazzistico, cioè quello che ha subìto le mutazioni dell'urbanesimo, tradotte, in termini musicali, nell'allargamento dell'organico strumentale. Dalla chitarra, dal banjo e dall'armonica a bocca, si passa ad un organico strumentale che comprende: voce, cornetta, trombone, clarinetto, sassofono basso, banjo, piano. È il caso di questa registrazione del 1926 (cioè di mezzo secolo fa) registrata a New York. Anche in questo blues, detto della *chain gang* (cioè dei prigionieri incatenati) la protagonista è una donna:

Il giudice mi ha trovato colpevole, il cancelliere l'ha scritto
Ecco una povera ragazza nei guai, lo so che finirò sulla strada della contea.

Molti giorni di pena, molte notti d'angoscia,
E una palla con la catena dovunque vada.

[41] Ascolto: *Penitentiary*, ivi, brano B/2.

Catene ai piedi, manette alle mani
E tutto perché ho rubato l'uomo a una donna.

È stato mattina presto che ho avuto il processo
Novanta giorni sulla strada della contea, e il giudice non ha neanche sorriso.[42]

Ancora un esempio di blues jazzistico registrato nel 1929: voce maschile, chitarra, tamburello, cornetta e piano. Il testo verbale è incomprensibile, in quanto la registrazione di circa mezzo secolo fa si è deteriorata. Tuttavia è interessante la combinazione strumentale.[43]

Concludiamo infine con il blues urbano. Esso è nato soprattutto nelle *barrelhouses*, dove i musicisti martellavano trascinanti ritmi incrociati su pianoforti semiscordati. È nel decennio 1910-20 che avviene il più intenso flusso dell'urbanesimo. Osserva sempre il Roffeni:

> Per chi si stabiliva nei grandi ghetti urbani del nord [...] nel suo blues [...] si aggiugeva qualcosa, in risposta allo stimolo delle nuove condizioni di vita offerte dalla fabbrica e dal panorama cittadino. Il proletario negro immetteva nel Blues urbano una carica di dinamismo ritmico, dalle forme più agili e nervose che non di rado erano accompagnate da una nota di aggressione e di decisa determinazione. La voce del cantante ora era asciutta e tagliente, e non più fosca e arrochita come nel mondo rurale, con una intenzione carica di consapevolezza spassionata [...] adatta al nuovo tipo di discorso poetico del Blues urbano, amaro e crudamente sarcastico con la sua ossessiva insistenza sul tema della disgregazione familiare, impudente e cinico nell'aperto erotismo immerso, senza inibizioni in tutti gli aspetti più concreti della realtà sociale [...][44]

Ascoltiamo un famoso blues urbano cantato dal famosissimo Big Bill Broonzy, che si accompagna con la chitarra, a cui si aggiungono il piano, la chitarra ed il contrabbasso. Dice il testo:

Ti dirò ragazza qualcosa che voglio tu faccia
Non star fuori tutta la notte, ragazza, e voglio che il tuo cuoricino sia sincero
Sì perché la notte è l'ora giusta per stare con chi si ama.

Non dimenticare, ragazza, che ti amo con tutte le mie forze,
Se torni a casa prima di mezzanotte, ragazza, dico che andrà benone
Sì perché la notte è l'ora giusta per stare a letto con chi si ama.

[42] Ascolto: *Chain Gang Blues*, disco *Antologia del blues*, cit., vol. 2: Il blues jazzistico, Albatros VPA 8188, brano A/1.
[43] Ascolto: *New York Blues*, ivi, brano A/6.
[44] Dall'opuscolo allegato ad *Antologia del blues*, cit., p. III.

Non ti picchierò ragazza dichiaro che non ti tratterò male
Sì e voglio avvisarti ragazza prima che la notizia si sparga per la città.

Oggi è stato un giorno così lungo e desolato
Me ne son stato qui seduto a pensare, con la mente lontana mille miglia.

I blues cominciano ad arrivare a ondate, e si fermano alla mia porta
Cambierò il modo di vivere, non mi tormenterò più.

Amo la mia ragazza ma la mia ragazza non vuol rigare dritto
Mi comprerò una pistola di grosso calibro e la manderò nella tomba.[45]

[45] Ascolto: *Night Time Is the Right Time*, disco *Antologia del blues*, cit., vol. 3: *Il blues urbano*, Albatros VPA 8189, brano B /3.

Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna *

1. Musica e popolo sono i due termini entro i quali viene proposta, da questo ciclo di conversazioni, una rilettura di alcuni musicisti italiani del secolo scorso e della prima metà di questo. Rilettura particolare, settoriale, che tenderà forse a portare ai margini criteri puramente estetici, dando rilievo ad alcuni atteggiamenti stilistici e mentali comuni ad alcuni musicisti dall'inizio dell'Ottocento fino ad oggi; relativi soprattutto ai concetti di popolo, di popolarità, dei modi di intendere la circolazione musicale ai diversi livelli sociali, del significato di analfabetismo musicale, della sostanziale impermeabilità tra tradizione musicale culta di città e tradizione musicale orale di campagna e così via.

Poiché, infatti, la rilettura si propone attraverso due termini, è d'obbligo chiarire quale significato s'intenda dare a essi: per musica dell'Italia romantica e moderna s'intende non solo la produzione, maggiore o minore, di musicisti noti, ma anche la fascia della musica di consumo, un tempo dei dilettanti, e oggi della musica «leggera»; s'intende inoltre l'innografia patriottica e soprattutto il patrimonio etnico-musicale della tradizione di campagna.

Il termine popolo si deve intendere nei diversi modi nei quali è stato visto: dalla popolarità cosiddetta «campagnola», derivata dall'Illuminismo e dall'osservazione razionalistica della natura, al generico popolo di marca brechtiana o comunque «ideale», sotto l'influenza di alcune correnti di idee del Risorgimento, fino al popolo «verista» d'importazione letteraria francese, per arrivare al popolo arcaico e folklorico della generazione dell'ottanta e di quella successiva, e per approdare infine a un misto di neorealismo e di avanguardia che hanno caratterizzato questo secondo dopoguerra.

* Il testo qui riportato fu preparato da Carpitella per un ciclo di dodici trasmissioni radiofoniche dal titolo *Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna*, trasmesse dal Terzo programma della RAI tra il 19 dicembre 1967 e il 2 marzo 1968.
Si è cercato di ridurre al minimo gli interventi sul dattiloscritto originale, rispettandone il carattere di «testo parlato». In particolare sono stati mantenuti i numerosi corsivi e virgolette, che vanno spesso intesi come sottolineatura di concetti e termini ai fini della lettura da parte di uno speaker radiofonico. Le note bibliografiche, riferentisi alle citazioni incluse da Carpitella nel testo, sono state redatte dai curatori. Talvolta sono state indicate anche riedizioni recenti degli stessi testi citati. In nota sono state inoltre inserite indicazioni relative agli ascolti proposti durante le trasmissioni, senza far riferimento ad una particolare edizione discografica, seguendo le segnalazioni dell'autore nel dattiloscritto originale.

Naturalmente per quel che riguarda la musica si tratterà di seguire le orme di alcune composizioni nelle quali, esplicitamente o implicitamente, s'intendeva essere o si era «popolari»; o di quelle composizioni divenute «popolari» per alcune loro particolari caratteristiche reali o simboliche; e infine di tutte quelle musiche alle quali intenzionalmente si è attribuito un significato di popolarità, misto ad altri attributi di nazionalità o di nazionalismo; e inoltre si tratterà di stabilire in alcuni casi in che misura sia stato possibile un accostamento tra esperienza musicale culta e musica etnica di tradizione orale.

Per quel che riguarda la «popolarità» e il «popolare», questi due termini saranno verificati attraverso un punto di vista attuale, che è prevalentemente di storicizzazione e di realistica individuazione del come il «popolare» e la «popolarità» si siano andati configurando. In tal senso il ciclo di conversazioni avrebbe anche potuto intitolarsi: «Del populismo nella musica italiana dell'Ottocento e del Novecento», ma poiché il termine «populismo» avrebbe accentuata una consistenza politica e ideologica che in Italia, almeno allo stato di coscienza, non vi è stato, si è preferito usare i due termini, così come è stato fatto di recente in alcune analisi della letteratura italiana. Tuttavia noi useremo il termine «populismo» perché esso comporta un'ambivalenza, nel senso che dà al rapporto musica-popolo una denotazione precisa ma anche una connotazione restrittiva e individuante.

Chiarito, nei limiti di una premessa, che cosa si debba intendere nel nostro caso per «populismo» in musica, bisogna in concreto spiegare quale sarà il filo del discorso sulla base di determinati esempi che vanno, pressappoco, da Rossini fino ai compositori italiani contemporanei. La spiegazione di questo iter è appunto compito di questa premessa che può definirsi un sommario.

Anzitutto il tema del populismo appare circoscritto dall'inizio dell'Ottocento fino a oggi, e ciò per almeno due ragioni. Per delimitare il campo di osservazione, e perché nell'Ottocento il rapporto musicisti-popolo assume una veste ideologica e politica particolare. Infatti per capire questa nuova svolta del rapporto sarebbe necessario esplicare, da un particolare punto di vista, che senso e che importanza abbiano avuto, nel Settecento, l'opera buffa popolaresca, l'uso del dialetto, una particolare osservazione realistica. Quell'osservazione «verosimigliante» che spesso ricorre nell'epistolario di Rossini, soprattutto in quello contemporaneo alle *Soirées musicales* e ai *Péchés de ma vieillesse*: una osservazione verosimigliante che influenza la scelta delle voci, il loro timbro e il loro stile, che determina spesso la scelta delle trame e dei testi letterari. Fino a quando un certo tipo di produzione musicale dei primi decenni dell'Ottocento si manterrà entro l'orizzonte di questa «verosimiglianza» rossiniana, saremo ancora al di qua del turgore romantico e della gestualità melodrammatica. In questa prospettiva sono da considerare alcune composizioni di Bellini e Donizetti, alcune delle quali cosiddette minori e fuori dell'enfasi teatrale, e che potrebbero definirsi delle «canzoni» così come oggi ancora intendiamo il termine. *Fenesta ca lucive, L'allegro marinaro, Me voglio fa 'na casa, La gondoliera* e altre stanno lì a dimostrazione. Sono canzoni queste che hanno avuto una certa diffusione nei trattenimenti musicali della borghesia ottocentesca e sono arrivate fino ai circoli ricreativi e corporativi di stampo artigianale e operaistico.

Un tipo di musica, comunque, che ha rappresentato l'equivalente della musica leggera dell'Ottocento e che può definirsi «popolare», nel senso di «popolarità» sia pure sempre circoscritta, ma in una cerchia più larga dell'élite frequentatrice del teatro d'opera. Vedremo come nel repertorio dei dilettanti dell'Ottocento i brani di Donizetti e Bellini, nelle loro varie e fantasmagoriche riduzioni e strumentalizzazioni, siano piuttosto ricorrenti: uno stile vocale, detto della *canzone-romanza*, che ha avuto le sue propaggini fino a ieri.

Da questa popolarità, specie di Bellini e Donizetti, tipica di una produzione per voce e pianoforte, si passa al populismo risorgimentale che è uno dei punti chiave, ma anche tra i più ambigui, per la comprensione del rapporto musicisti-popolo nell'Ottocento, quando soprattutto la *Filosofia della musica* di Mazzini sembra coinvolgere tutto. Il populismo in questo periodo assume forme diverse: vi è un populismo ideale, o idealistico, che è quello di una visione del popolo più come lo si desidera che come è, ma che tuttavia è sufficiente a fare intervenire ossessivamente la censura, per tagliare quei brani che, a detta delle autorità, sono eversivi. In parte il populismo idealistico coincide con il populismo simbolico: cioè si viene a creare una convenzionalità per cui espressioni come «suoni la tromba», «va fuori straniero», «o patria mia», o qualsiasi altro brano o concetto della Bibbia o di un romanzo storico sono trasferiti subito alla contemporanea situazione risorgimentale e nazionale. In questa fase quasi quarantottesca, il momento populistico è prevaricato da quello nazionale e unitario, e proprio per questa pregiudiziale unitaria si ha che l'immagine del «popolo» appare ancor più ideale, e astratta, cosa su cui più ha insistito l'agiografia patriottica.

In questo senso, cioè del populismo idealistico risorgimentale e di quello simbolico, non mancheranno anche nelle nostre conversazioni degli esempi. Ma saranno comunque sempre temperati, nei limiti del possibile, da una esemplificazione cosiddetta «minore», ridotta nella sua teatralità, nella quale maggiormente scaturiscano i «sentimenti di carità, di pietà, di simpatia» umana del musicista verso un mondo genericamente popolare che, considerando i testi, non va al di là degli artigiani e di una piccola borghesia sui quali aleggia, in prevalenza, una moralità paternalistica di tipo manzoniano. Anche Verdi rientrerebbe in questo orizzonte, soprattutto attraverso le sue liriche per voce e pianoforte, cioè anch'egli rientrerebbe nell'automatismo di un «popolare» convenzionale, ma ciò che lo differenzia è soprattutto la sua dichiarata e pubblica posizione civica: il suo punto di vista politico chiaramente espresso; cosicché in lui populismo risorgimentale e simbolico aderiscono perfettamente. Il populismo di Verdi costituisce inoltre una svolta, perché in Italia comincia sensibilmente a cambiare la situazione sociale e politica, e il mito unitario è sottoposto a realistiche sollecitazioni dei diversi ceti sociali, che neanche i «moderati» politici riescono a contenere.

Dopo l'Unità e quindi fino all'età giolittiana, si ha un graduale passaggio dal populismo ideale e simbolico (definito anche «realismo» in musica) al «verismo» d'impostazione francese anche in musica. Ma prima di considerare questo passaggio, non si può non fare il punto su almeno due questioni: su che cosa dovrebbe significare «popolarità» del melodramma nell'Ottocento, e su quali legami vi possano essere stati tra il populismo melodrammatico e il patrimonio etnico-musicale di tradizione orale e contadina.

Quanto alla «popolarità» del melodramma essa diventa incomprensibile se non si tiene conto dei modi in cui, data la struttura della società italiana dell'Ottocento, la musica avrebbe dovuto o non dovuto circolare. E parliamo soprattutto del teatro d'opera, che la storiografia musicale ha sempre esaltato. Anzitutto le stagioni di opere, sia nei grandi centri che nei più piccoli teatri comunali, erano estremamente limitate, sicché gli amatori borghesi, piccolo-borghesi e artigiani della musica dovevano integrare la loro vita musicale con *trattenimenti musicali* promossi da associazioni e circoli ricreativi. Quindi già a questo livello sociale la «popolarità», relativamente al tempo, era circoscritta e delimitata. Inoltre il teatro, quando era in funzione, fungeva per le sue caratteristiche socio-economiche più da *club* e da *circolo* di privilegiati che da locale pubblico. Questa selezione avveniva anzitutto nel costo dei diversi ordini di palchi, costo che rapportato a oggi sembra essere madornale (una stagione, nella seconda metà dell'Ottocento, poteva venire a costare circa cinquantamila lire). Il prezzo dei palchi e degli altri ordini di posti, i vestiti, il tipo di socialità che l'avvenimento teatrale comportava, erano tali da lasciar fuori tutti coloro che non fossero dei privilegiati. E anche quando, in alcune località dell'Italia centrale e settentrionale, si ebbe un allargamento del pubblico, questa nuova frontiera non andò al di là di una borghesia commerciante e in casi limite qualche artigiano di città.

Considerando che nell'Ottocento più del sessanta per cento della popolazione dell'Italia era contadina, cioè abitava e viveva in campagna, è facile dedurre quanto alta fosse la percentuale di coloro che non poterono oggettivamente fruire del melodramma. Non consideriamo le misere plebi meridionali, dove il melodramma non arrivò mai e non sarebbe mai arrivato fino a oggi se non vi fossero state la radio e la televisione, ma lo stesso modo di vita e la struttura familiare di un nucleo contadino dell'Italia centrale e meridionale era tale da non lasciare immaginare la partecipazione a determinati beni culturali. Ad esempio, il tipo di piccola e di grande famiglia toscana aveva una economia autonoma basata soprattutto sullo scambio di prodotti naturali, mentre i rapporti con l'esterno erano tenuti esclusivamente dal *capoccia* e da qualche altro componente la grande famiglia, i quali, una volta alla settimana, andavano al mercato o alla fiera, così che il massimo di vita sociale paesana, o cittadina, che potessero fare era il mangiare, prima del rientro in campagna, in una osteria. Tutta la famiglia contadina, sia quella grande che quella piccola, vivevano la loro vita endogena e fruivano *unicamente* del loro patrimonio tradizionale di canti, favole, novelle che esaltavano soprattutto durante le «veglie». Tutto questo universo contadino, e le esemplificazioni potrebbero continuare, era quindi escluso oggettivamente e per posizione dall'eventuale «popolarità» del melodramma. E d'altronde, se recenti statistiche sulla situazione dell'analfabetismo dopo l'unità d'Italia arrivano a punte del settanta per cento (come riferisce tra gli altri il De Mauro), appare altrettanto chiaro che ancora più alti si possono supporre gli indici di analfabetismo musicale, culto e melodrammatico. Ma se è vero che l'analfabetismo non significa che il mondo contadino non parlasse o non esprimesse i suoi punti di vista e i suoi sentimenti, è anche vero che l'analfabetismo musicale, rispetto al melodramma o alla musica culta cittadina, non significa che il mondo contadino non avesse i suoi stornelli, le sue ottave, le sue canzoni, le sue ninne nanne, i canti narrativi o le lamentazioni funebri. Cioè al di fuori della musica culta-cittadina esisteva egualmente una vita musicale, impermeabili l'una all'altra. Una prova di questa «impermeabilità», tra due culture, è da individuare nel fatto che quella famosa collezione di «rifacimenti e armonizzazioni» di canti popolari, editi da Ricordi dalla metà dell'Ottocento fino a oggi, non provocò praticamente mai l'attenzione di quei musicisti che in forma implicita o esplicita ebbero una produzione populistica. Per la verità la massima parte delle raccolte di questa collezione Ricordi appartenevano a quella fascia dilettantesca di «riduttori e armonizzatori», il cui credito sulla fedeltà dei canti popolari «raccolti» è molto labile. Tuttavia vi sono delle eccezioni, e quel che a noi interessa è che sia durante il periodo del populismo risorgimentale e simbolico, sia successivamente, non si ebbe da parte dei compositori un interesse, diciamo, filologico in questo senso: non solo verso la «melodia», ma anche verso il timbro o il tipo di emissione della voce ai vari livelli popolari.

Se escludiamo dunque dall'area di «popolarità» del melodramma più del sessanta per cento della popolazione italiana, appare chiaro come l'influenza culturale del teatro d'opera fosse estremamente circoscritta. Se così non fosse, nei moderni (attuali e recenti) studi di etnomusicologia italiana, che hanno comportato uno studio diretto *sul campo* delle tradizioni musicali orali e contadine, avremmo dovuto imbatterci in numerosi brani e stili di melodramma, avremmo dovuto sentire l'influenza di uno stile di canto che, invece, al livello etnico-musicale di base (prevalentemente contadino) non è arrivato. Uno stile melodrammatico che è dunque arrivato sino alla fascia artigiana, e non tanto attraverso le rappresentazioni teatrali, ma attraverso le riduzioni e le trascrizioni dilettantesche dei circoli e delle associazioni ricreative.

Altri strumenti di mediazione della musica melodrammatica avrebbero potuto essere le bande e i cantastorie. Effettivamente un aspetto populistico dell'Ottocento sono le bande e la innografia patriottica. Una innografia che si può far cominciare da Cimarosa e, attraverso Rossini, Verdi, Donizetti, Mercadante e altri, può arrivare fino a Puccini e Mascagni. Ma l'innografia è anch'essa in prevalenza artigiana e cittadina: lo sviluppo paesano si ebbe dopo l'Unità e verso la fine del secolo. Quanto ai *cantastorie*, essi sono stati dei vivaci mediatori tra cultura cittadina

e cultura paesana durante l'Ottocento e specie nelle regioni centro-settentrionali. Ma essi non sono stati assolutamente conduttori di melodramma: nel repertorio dei cantastorie toscani, lombardi o della Valle Padana non si trovano *mai* «arie» di melodrammi, sulle quali raccontare le avventure di cronaca nera o bianca, con le quali esercitare la satira sui potenti o anche sui contadini. Venendo a mancare questa mediazione, ancora più circoscritta appare l'area della popolarità: né deve lasciare ingannare il luogo comune del pubblico del loggione (piccolo-borghese e artigiano) che «fischiettava le arie» dello spettacolo. Questo fischiettare, che può anche essere arrivato fino ad alcuni casolari o fattorie della campagna, non significa, assolutamente, appropriazione di forme espressive. L'unico elemento di mediazione delle forme melodrammatiche, verso il paese e la campagna, furono alcuni sacerdoti i quali elaborarono e armonizzarono delle forme di spettacolo contadino tradizionale, come ad esempio il *bruscello* o il *maggio*, inserendo nell'armonizzazione e nell'elaborazione arie e stili di melodramma, che è possibile ascoltare ancora oggi in alcune edizioni «folkloristiche» di queste rappresentazioni.

Questa puntualizzazione sui limiti, di spazio e di tempo, della popolarità del melodramma (che può essere ampiamente documentata) si è resa necessaria proprio perché uno dei maggiori equivoci del populismo romantico, e delle sue conseguenze successive, derivano appunto dall'ambiguità del termine «popolarità» del melodramma. Definizione che, irragionevolmente amplificata, ha sommerso anche quel tenue filo di populismo «spontaneo» che è possibile rintracciare nella musica romantica italiana.

Questa puntualizzazione comunque si è resa necessaria prima di varcare la soglia del «verismo»: di estrazione letteraria parigina, e con concezioni positivistiche e cronachistiche, che si riflettono nella vita minima e quotidiana delle riduzioni dei libretti. Il verismo ha rappresentato soprattutto dissacrazione dei temi storici. Attraverso un microcosmo sentimentale che ricorda Pascoli, Fogazzaro, Gozzano, attraverso trame che ricordano le illustrazioni di Beltrame e Molino per la «Domenica del Corriere» attraverso situazioni e protagonisti «umili» il romanzo sociale e d'appendice diventa, musicalmente, storia vissuta. Tutto ciò tra numerose e laceranti contraddizioni, che portano Puccini a fare un'opera su racconti di Massimo Gorki e a scrivere l'*Inno a Roma*. Contraddizioni che divengono più violente in Mascagni o in Leoncavallo. La *Cavalleria* attinge a una civiltà di miseri attraverso i modelli letterari di Verga; i *Pagliacci* di Leoncavallo affondano in un paesino della Calabria, riflettendo alcune reazioni psicologiche che avrebbero reso felice Lombroso e la scuola dei giuristi antropometrici; Giordano approda alla *Malavita*. A voler stabilire un parallelo, siamo nell'ambito di una periferia, di un suburbio, di un sottoproletariato che avrà poi riscontro nell'espressionismo mitteleuropeo.

Dal punto di vista di una generica psicologia «popolare», il verismo rappresenta un ulteriore approfondimento, magari con soluzioni altrettanto convenzionali, per cui il ritmato sillabico, il recitativo in chiaroscuro sono considerati veicoli di «piccoli» sentimenti; mentre le «grida» di

un Mascagni e di un Leoncavallo sono di una smoderatezza da far compiacere chi vive in città. Ad ogni modo è indubbio che con il verismo l'indice di popolarità si allarga, oltre che per le trame, perché oggettivamente si inseriscono un maggior numero di ascoltatori della piccola borghesia e degli artigiani, i quali diverranno poi i protagonisti di quel tifo melodrammatico (della domenica), le cui propaggini lontane sono forse da ricercare nelle «gare di canto», di estrazione contadina, nelle quali è il volume del suono e la bravura spettacolare che contano, più che l'essenza della rappresentazione.

La «correzione» di questo momento veristico avvenne con i musicisti della generazione dell'ottanta (Pizzetti, Casella, Malipiero, Respighi) i quali muoveranno i primi passi (e non soltanto i primi) nell'ambito di un clima di «italianità» a lungo teorizzata da molti critici, tra i quali Bastianelli e Torrefranca furono di rilievo. Questa «italianità», unitaria e globale, fu per la verità intesa soprattutto dal punto di vista anagrafico, demaniale e locativo. Cioè un accertamento della «paternità» italiana di alcuni documenti e capolavori del passato, senza però analizzare a fondo e filologicamente le opere, ricevendone, semmai, i caratteri tipici di «italianità», fosse questo nella morfologia delle opere o nello stile vocale. È opportuno chiarire, sempre ai fini del nostro discorso, quali siano stati gli equivoci di questa «italianità», che comportava anche una pregiudiziale unità tra patrimonio musicale culto, popolaresco e popolare, ma che non teneva conto di alcune osservazioni storiche. Cioè, ad esempio, che le tradizioni musicali della città e della campagna erano pressoché impermeabili; e che una traccia di tradizione musicale italiana è da seguire in una prospettiva storica cittadina-europea (o cosmopolita) e non secondo una traccia «nazionale» unitaria, inesistente almeno fino al 1860. Purtroppo la musicologia nostra non ha inseguito e sistematicamente approfondito questi problemi, e da questa mancanza di chiarimento ne sono conseguiti altri tipi di «populismo». Quello della generazione dell'ottanta fu essenzialmente arcaico, chiesastico, medievale, modale, per arrivare fino alla melodrammaticità di alcuni *stornelli* cittadini o di alcuni sillabismi di *filastrocche, girotondi* e *ninne nanne*. Se mai incontro fosse potuto avvenire tra tradizione musicale culta-cittadina e patrimonio etnico contadino, questo periodo della generazione dell'ottanta avrebbe dovuto essere il più propizio, e non soltanto per una questione di parallelismo nazionale-folklorico di altri paesi in questo periodo (ad esempio Bartók e Kodály in Ungheria).

Ma i precedenti che noi abbiamo cercato di delineare in questo sommario erano tali da non poter creare quella determinata situazione, sicché si avrà in seguito un populismo descrittivo e folkloristico, superficiale, persino in una figura come Francesco Balilla Pratella, che assommava in sé i caratteri di musico nazionalista, futurista e raccoglitore di folklore musicale (ma soprattutto al livello artigiano). È proprio il momento in cui il populismo musicale approda al folklore idealistico-ricreativo, strapaesano, inteso come dopolavoro (Porrino, Pizzini ecc.).

Una svolta a questo atteggiamento enfatico e descrittivo è data, in

maniera del tutto diversa, da due opere di due compositori nuovi: i *Canti della campagna romana* di Petrassi, che pur essendo pubblicati nella collana di Ricordi (1930), riflettevano nell'armonizzazione alcune preoccupazioni filologiche, sia pure liberamente intese; e i *Canti di prigionia* di Dallapiccola, che sia pure nella tradizione di un moralismo populistico risorgimentale, rivelavano una sostanziale modifica di atteggiamento. È il momento in cui il rapporto musicisti-popolo passa attraverso la Resistenza (come risulta dalla acuta analisi che di questo lavoro fece Fedele d'Amico).[1]

In questo dopoguerra il populismo, non solo musicale, ma letterario, pittorico, cinematografico, passò attraverso il «neorealismo»: De Sica, Visconti, Vittorini, Pavese, Guttuso, Calvino ecc. L'unico riscontro, sia pure lievemente ritardato, di questo movimento si ebbe nel 1954 nella *Quarta sinfonia* di Zafred, dedicata appunto alla Resistenza: nelle intenzioni dell'autore si trattava di un realismo «comprensibile» nel linguaggio musicale e politicamente *impegnato*, come è dimostrato dalla citazione finale del noto canto partigiano *Fischia il vento, soffia la bufera*. Nell'ambito di questa moralità celebrativa va anche considerato il *Concerto funebre* in memoria di Duccio Galimberti.

Le propaggini di questo rapporto musicisti-popolo, attraverso la Resistenza, continua e si drammatizza ulteriormente in alcune opere di Luigi Nono, tra le quali in particolar modo la *Fabbrica illuminata*, in cui l'avanguardia stilistico-musicale dovrebbe coincidere con una rivolta verso la convenzionalità di rappresentazione del «popolo», utilizzando, addirittura, le sonorità di una fabbrica come materiale sonoro-espressivo. Ma il nostro quadro trova una conclusione temporanea negli esperimenti di musica «leggera» che alcuni musicisti «seri» hanno fatto negli anni recenti, mettendo in musica scritti, in poesia o in prosa, di letterati altrettanto noti (Moravia, Pasolini, Calvino, Flaiano ecc.) i quali fornirono dei testi «realistici», in cui prevalevano, comunque, le caratteristiche di nuclei suburbani e sottoproletari. Un tentativo, intellettualistico, di frenare la cattura da parte dei mass media e di guardare anche più in fondo «la realtà».

E con ciò riteniamo di dover concludere questo necessario *sommario*, per passare alle esemplificazioni di questa prima trasmissione. Il primo brano rientra nella tradizione dell'innografia patriottica: si tratta dell'inno *Bella Italia ormai ti desta* che Domenico Cimarosa scrisse per commissione del Governo provvisorio della Repubblica napoletana nel 1799.

Il Conforti nel suo libro *Napoli nel 1799*, a proposito di questo *Inno* di Cimarosa, scrive tra l'altro: «Il Governo provvisorio della Repubblica napoletana nominò Giovanni Paisiello Maestro della Nazione, e diè incarico a Domenico Cimarosa di comporre un Inno che fosse la *Carmagnole* napoletana».[2] Che egli pagò comunque a caro prezzo, come riferisce Carlo

[1] Cfr. F. D'Amico, *Canti di prigionia*, in «Società», I-1, giugno 1945, pp. 95-100.
[2] L. Conforti, *Napoli nel 1799*, Anfossi, Napoli 1889, p. 311.

Botta: «Pregato egli aveva composto la musica per un Inno repubblicano, opera di un Luigi Rossi. Venuta Napoli in mano dei sicari di Ruffo, furono primieramente le sue case saccheggiate, anzi il suo clavicembalo, fonte felicissima di tanti canti amabili, gittato per le finestre a rompersi sulle dure selci; poi egli medesimo cacciato in prigione dove stette ben quattro mesi; e vi sarebbe stato anche di più, se i Russi ausiliari del Re non fossero giunti a Napoli. Saputo il caso e non avendo potuto ottenere dal governo napoletano, al quale l'avevano domandata, la sua liberazione, generale ed uffiziali corsero al carcere e l'italico cigno liberarono».[3] Lo stesso Francesco Florimo, che fu un biografo accurato del Cimarosa, conferma queste notizie e aggiunge: «Egli, sfinito dalla malattia che da più tempo gli logorava la vita, accorato degli eccessi che in quel luttuoso tempo si commettevano in Napoli, col dolore di aver veduto i suoi più cari amici morir col laccio sulla forca, sofferente dei patimenti del carcere e dall'ingiusto esilio, fu colpito da apoplessia nervosa [...] e dopo dieci giorni dall'accesso morì l'undici gennaio 1801 alle 2 pomeridiane di anni cinquantuno».[4]

L'*Inno* è un'*ottava* di ottonari irregolari:

Bella Italia ormai ti desta
Italiani all'armi, all'armi!
Altra sorte a noi non resta
Che di vincere o morir.
Dalla terra dei delitti
Mosse i passi il Franco audace
E nel sen di nostra pace
Venne l'empio ad infierir.[5]

Il secondo gruppo di esempi sono alcune composizioni di Rossini, appartenenti alle *Soirées musicales* e ai *Péchés de vieillesse*, che si collocano nella «crisi» e nel silenzio melodrammatico del compositore. Questa crisi e questo silenzio non sono forse stati abbastanza analizzati, in funzione soprattutto di quel criterio di «verosimiglianza» che lo stesso Rossini esprime in alcune sue lettere di quel periodo. La «verosimiglianza» per il pesarese è nello stile vocale e nelle situazioni. Lo stile vocale del melodramma tipico ottocentesco a Rossini sembrava «gridato», soprattutto nel senso di enfasi e di gestualità teatrale: si scorge cioè nel compositore una netta preferenza per il «cantare quotidiano», leggero se si vuole. Quanto alle situazioni, la «verosimiglianza» la si deve intendere non soltanto nel senso di «imitazione naturalistica» di gusto illuministico ma anche di *razionale* osservazione realistica. In tal senso *La regata veneziana*

[3] C. Botta, *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*, tomo terzo, libro decimottavo, Italia, 1824, pp. 425-426.
[4] F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, Tip. V. Morano, Napoli 1881-1883, vol. II, p. 387.
[5] Ascolto: D. Cimarosa, *Bella Italia ormai ti desta* (Inno).

è un capolavoro di rappresentazione «popolaresca», con la sua cronaca articolata in *prima, durante* e *dopo* la regata, in cui si evidenzia il dialetto che, in genere, nel rapporto musicisti-popolo nell'Ottocento è quasi sempre escluso. Osservazione realistica che annota le ansie, gli incitamenti, le invocazioni di una giovane donna per il suo «Momolo» vogatore. Una eguale osservazione «verosimigliante» la si ritrova in altri brani del «filone marinaro» di Rossini: *Li marinari, La gita in gondola, I gondolieri*, anch'essi di gusto settecentesco, soprattutto *La gita in gondola* e *I gondolieri*, ma di un descrittivismo razionale e di uno psicologismo «popolaresco» assai acuto, e non convenzionale, nei *Marinari*, brano che fu trascritto per orchestra da Wagner nel 1838, tanto ne fu impressionato. Egualmente di impronta popolaresca le composizioni *La pastorella delle Alpi* e la *Tarantella*, quest'ultima riecheggiante in modo rilevante parole e immagini della tradizione popolare. Gli ultimi due brani appartengono ai *Péchés de vieillesse*; sono *Toast pour le nouvel an*, che è un canto di augurio, popolaresco, ancora fuori dalle «bicchierate» del melodramma ottocentesco, e *La nuit de Noël*, che sia pure in una convenzione celebrativa, fa riaffiorare modi della tradizione musicale popolare-religiosa.[6]

2. Nella precedente conversazione si è osservato come uno dei punti di demarcazione del «populismo» sia lo spartiacque tra il «cantar quotidiano» e lo stile «vocale-melodrammatico». Questi due modi di cantare sono da riportare a concezioni estetiche e filosofiche diverse, oltre che ad un'empirica tradizione stilistica. Si è anche osservato che il Rossini cosiddetto minore, delle *Soirées* e dei *Péchés*, è da considerare per entro gli orizzonti della ragione e del gusto «campagnolo» illuministici, della osservazione «verosimigliante» della realtà e pertanto delle conseguenze che ne derivavano, dalle trame al repertorio comico all'uso del dialetto: repertorio comico e uso del dialetto che nell'Ottocento musicale hanno trovato ben poca cittadinanza.

Si è anche avuto occasione di constatare che per ragioni oggettive l'area di diffusione del melodramma è stata nell'Ottocento e in seguito estremamente circoscritta. Constatazione che, addiritura, viene oggi confermata da alcuni dati del Servizio opinioni della Radio italiana, i quali indicano che due terzi della popolazione adulta, *oggi*, non ha mai partecipato direttamente a uno spettacolo operistico e che altissimo è l'indice delle persone che attribuiscono un'opera a un compositore diverso (ad esempio, la *Cavalleria* a Leoncavallo e *I Pagliacci* a Mascagni).

Questa delimitazione dell'area di diffusione del melodramma nell'Ottocento ha portato conseguentemente a esaminare i modi di conduzione e le forme di mediazione della musica, considerando in particolare i *circoli* e le *associazioni ricreative*, di tipo dilettantesco, i quali avevano il compito di «riempire» i vuoti dovuti alle brevissime stagioni d'opera,

[6] Ascolti: G. Rossino, *La regata veneziana, Li marinari, La gita in gondola* (*Soirées musicales*); *La nuit de Noël, Toast pour le nouvel an* (*Péchés de viellesse*); *La pastorella delle alpi, La danza* (*Soirées musicales*).

nei teatri cittadini e comunali, e avevano quindi lo scopo di «fare musica» mediante sistemi di «riduzione» e «mediazione». È appunto su queste forme associative musicali che desideriamo soffermarci, proprio per comprendere la diffusione e la circolazione di alcuni compositori melodrammatici, per intendere il loro stile popolaresco cosiddetto «leggero», il loro modo di scrivere *canzoni* e *romanze*. Purtroppo anche in questo caso la nostra storiografia musicale non è ancora in grado di fornirci un certo tipo di materiale.

In tal senso un primo tentativo e sondaggio si ebbe qualche anno fa, quando le stazioni del Programma nazionale della RAI trasmisero un ciclo di conversazioni sui *Dilettanti di musica dell'Ottocento*, a cura di Gian Luca Tocchi. In esse era possibile attingere alcune notizie, alcuni aspetti di un costume e di una vita musicali, per certi versi noti ma mai ragionevolmente sistemati e interpretati.

I dilettanti si radunavano quindi nei circoli ricreativi e nelle associazioni musicali, realizzando dei «trattenimenti musicali» i quali potevano assumere un carattere salottiero, oppure potevano configurarsi (secondo la composizione sociale) in una serata-concerto o anche in una «serata sociale» più ampia che comprendesse la piccola borghesia commerciante e alcune falde di artigiani. Che cosa si ascoltava in queste serate? Si ascoltava soprattutto della musica «ridotta», cioè riduzioni di musiche note di autori alla moda (Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi) per complessi e strumenti apparentemente singolari, ma per la verità più accessibili di quanto non lo fossero l'orchestra o i cantanti della breve stagione lirica. Il *trattenimento* e la *serata sociale* erano anche l'occasione, per chi sapeva un po' di musica, di suonare «pezzi facili» e dilettevoli: era, in altri termini, un «far musica» all'italiana, così come vi era un «far musica» alla tedesca o all'anglosassone.

La maggior parte delle riduzioni era di brani e arie di melodrammi. Tra i più ricorrenti: brani della *Traviata* per mandolino e pianoforte; l'«Allegro marziale» dall'opera *Giovanna d'Arco* di Giuseppe Verdi, per cornetta, due trombe, due corni e due tromboni; pezzi dell'*Otello* di Rossini per flauto, clarinetto e fagotto. Famosi furono, anche, i *Notturni* di Blangini che lo stesso Rossini (autore preferito in questo genere «leggero») non disdegnava di cantare con la Colbran. Oltre a Rossini, i compositori ricorrenti erano Donizetti, Bellini, Mercadante.

Naturalmente questi «riduttori» e «arrangiatori» erano essi stessi protagonisti della musica leggera e di consumo del tempo. Fiorivano così le sinfonie per pianoforte a quattro mani, intitolate *Italia*, del cavalier maestro Pietro Platania, i cui sottotitoli dei tre tempi erano: *Marcia al Campidoglio*; *Va fuori d'Italia, va fuori straniero*; e infine, sulla *Marcia Reale*, s'intonavano i versi «Patriottici erano i nostri nonni, però».

In questo orizzonte di arrangiamenti e riduzioni approdavano anche la morale e il sentimentalismo, adeguatamente «analoghi». Della seconda metà dell'Ottocento è una raccolta di Giovanni Ricordi dal titolo *La gioia delle madri*, raccolta di piccoli divertimenti per pianoforte e flauto sopra motivi delle opere rappresentate con brillante successo in Milano; uno

dei brani di maggiore effetto era *Sciagurata hai tu creduto* dai *Lombardi* di Verdi. Altri titoli, protettivi dell'istituto familiare, erano: *Les fiancés, Lui e lei, La coppia felice, Giorno desiato* (per due mandolini e arpa) con combinazioni esecutive particolari, tra cui le più diffuse erano quelle per pianoforte a quattro mani o per piano e flauto, e molte per piano solo, come una famosa *Preghiera di una fanciulla* di Meyerbeer.

Accanto a questo lato moralistico ed edificante vi era poi il lato dionisiaco, se così si può dire, allegro, carnevalesco, con titoli altrettanto segnaletici: *Delirio, La voluttà, Follie di Carnevale, Rise di Satana, Labbra a labbra*, una turbinosa mazurka intitolata *Pazza* (per pianoforte solo) e una scontrosa aria, *Divorziamo* (per pianoforte, due mandolini e mandola).

Si aggiungano le numerose *Fantasie* per violino e pianoforte, del *Trovatore* e dell'*Aida*, frutto del famoso violinista Jean-Delphin Alard; le riduzioni per piano di Sigismondo Thalberg, il quale intorno al 1871 arrivò a pubblicare una raccolta dal titolo *L'arte del canto applicata al piano*, dove (è il caso di dirlo) tutto era «pianificato». E a questo proposito è quasi superfluo ricordare che il pianoforte è stato uno strumento quasi del tutto ignorato a livello artigiano, assolutamente ignorato a livello contadino: nel senso che gli stessi tipi di strumenti sono indicativi dei livelli di circolazione sociale. Così fiorirono le combinazioni: mandolino e arpa, mandolino e pianoforte, pianoforte e harmonium pianoforte e harmonieflute. In quest'ultima combinazione famosi i brani di Tonassi sulla *Lucia* di Donizetti: «Da eseguirsi da una sola persona, cioè suonando con la mano destra l'harmonieflute e con la sinistra il pianoforte». Eguale trattamento ebbero brani della *Sonnambula*.

Molto di rado appare la chitarra, strumento diffuso a livello artigiano e solo in parte minima a quello contadino (naturalmente per quel che riguarda la cosiddetta chitarra francese o spagnola, e non la *chitarra battente*, diffusa in particolar modo tra i pastori): questo è anche un indice di delimitazione. Quanto agli autori, in queste *raccolte*, *antologie*, *ricreazioni*, *divertimenti*, *fiorellini fragranti*, *gioielli teatrali*, *gemme musicali* ecc., i preferiti erano sempre Bellini, Donizetti, Rossini e Verdi. È da questa «pianificazione» ricreativa che è poi nata la consuetudine di ritenere «il suonare il piano» uno dei capi del corredo matrimoniale o addirittura della dote.

Naturalmente, fuori da qualsiasi ironia, questo fenomeno «riduttivo» dell'Ottocento fu, sia pure in modo particolare, un indice di consumo della musica più democratico, ma ancora ben circoscritto socialmente. Nei circoli e associazioni ricreative prevaleva un archetipo musicale melodrammatico «borghese-cittadino», da imitare, a tutti i costi, anche quello del buon gusto. È stata la presenza di questo archetipo musicale melodrammatico che ha fatto commettere l'errore ad alcuni storici e critici di considerare la musica «popolare» in Italia come una discesa di modelli colti. Anche qui più del sessanta per cento della popolazione, cioè la popolazione contadina, non è stato toccato dai modelli colti. E la fascia d'influenza degli «arrangiamenti» e delle «riduzioni» è da considerarsi «popolaresca» e non popolare in senso etnico. Anzi a contatto con il

mondo contadino alcuni prodotti culti e popolareschi hanno subìto un processo di re-interpretazione stilistica (secondo, appunto, la tradizione contadina) che avremo occasione di esaminare, a proposito della «traccia napolitana», nel populismo ottocentesco.

Ora se nei circoli e nelle associazioni vi erano riduzioni e arrangiamenti, nei *salotti* cittadini-borghesi circolavano gli «originali» che erano, ad esempio, *La gelosia, Il barcaiuolo, La gondoliera, A mezzanotte* di Donizetti, oppure *Fenesta ca lucive* di Bellini o *La rosa* di Mercadante e *Il brigidino* di Verdi. Tuttavia anche nel *salotto* non mancavano le «riduzioni»: *La gondoliera* di Donizetti fu oggetto di un *Divertimento* per due trombe e un trombone di un certo Fermo Bellini; ma non si raggiunse il paradosso del signor Carpentieri, il quale per dimostrare la sua filantropia musicale verso i dilettanti di musica divise il repertorio in composizioni di: *prima forza, seconda forza, terza forza*. In tal senso, è ancora Gian Luca Tocchi che ci dà delle indicazioni gustose di costume. Infatti nel repertorio del signor Carpentieri si aveva: *La Traviata, bagatella* (voce grossa maschile: terza forza); *Vespri siciliani, divertimento a quattro mani* (voce femminile: seconda forza); *Aida, melodia variata* (voce grossa maschile: seconda forza) e via dicendo. Siamo già nell'area del tifo e del «vitalismo fisiologico», che tanta parte ha avuto nella storia del melodramma e che potrebbe avere, come simbolo limite, il *Capriccio per fischio a labbro nudo con accompagnamento di pianoforte sull'opera Lucrezia Borgia di Donizetti*, ad opera di Eugenio Pellegrini.

Questo panorama singolare della musica di consumo nell'Ottocento, esemplificato anche nei casi pateticamente limite, è servito per collocare la produzione «seria» e «leggera» dei musicisti-operisti dell'Ottocento e per rilevare che non è esatto parlare di produzione «minore», quando ci si riferisce alle canzoni o romanze di detti compositori. Anche se gli epistolari o l'aneddotica relativi a Donizetti o a Rossini, ad esempio, sembrano lasciare ai margini una simile produzione «leggera», tuttavia non bisogna lasciarsi stornare: nelle romanze e nelle canzoni di alcuni di questi compositori (ancora Rossini, Donizetti) vi sono varie componenti: la demistificazione popolaresca della satira dell'opera comica; la dissacrazione di una gestualità melodrammatica-retorica; il riprendere le fila di «un cantar quotidiano» contestatario di un'enfasi anch'essa melodrammatica. Ciò non toglie che nelle *romanze* di Bellini, di Rossini (più che nel sentimento *en plein air* di Donizetti) ricorra egualmente una moralità che non è certo lontana da quella dei personaggi verdiani: una moralità che anch'essa circoscrive l'ambito sociale.

Queste osservazioni sono inoltre servite a distinguere quello che è il fenomeno ottocentesco delle «riduzioni», «divulgazioni» e «rifacimenti» dalla «traccia» intuitiva di *popolarità*, quale può essere quella della canzone e della romanza napoletana. In questo ambito va, per esempio, vista una canzone famosa di Bellini,[7] *Fenesta ca lucive*, i cui precedenti

[7] Sulla questione della parternità di *Fenesta ca' lucive* cfr. M. Scherillo, *Bellini e la musica popolare*, in «Giambattista Basile», III-4, 1885, pp. 1-2; G. Cocchiara, *Origine e vicende d'una*

partenopei sono da ricercare in Piccinni e Paisiello. Di questi due compositori ascolteremo appunto due canti napoletani, il cui testo letterario è anonimo e di larga diffusione popolare, come risulta dalla raccolta di testi dei primi anni dell'Ottocento. La canzone napoletana è un capitolo estremamente importante nella storia della musica italiana e purtroppo di essa non è stata fatta un'approfondita analisi storica. Nel suo iter temporale concorrono vari elementi: una posizione di sintesi tra patrimonio tradizionale musicale della città e della campagna; una continuità artigianale che ha subìto le influenze musicali culte «fino a un certo punto»; una presenza dialettale viva. Sono questi gli elementi centripeti che hanno attratto l'attenzione anche di musicisti del Settecento e dell'Ottocento.

Il testo della prima canzone, quella di Piccinni, è intitolato: *Comme da lo molino*, e dice: «Comme da lo molino / Lo grano se sfrantuma / Sto core se consuma / Fatella mia per te». Una *quartina* di impronta popolare *di base*, che fa parte dell'opera *La Molinara*.[8]

Il secondo esempio è di Paisiello, anche esso di effettiva estrazione popolare, soprattutto per quel che riguarda la sottile ironia per le *zitelle*.[9]

È dunque in questa tradizione che va considerata la celeberrima *Fenesta ca lucive* di Bellini, la cui paternità è stata comunque, e periodicamente, messa in discussione. In che termini può essere messa oggi detta controversia, soprattutto alla luce dei moderni studi etnomusicologici? Si possono fare due ipotesi verosimili. La prima è che nella canzone di Bellini, il cui testo drammatico-narrativo si trova in molte raccolte di letteratura popolare dell'Ottocento e, con titoli diversi e varianti, in alcune raccolte di canzoni epico-liriche (compreso il Nigra), si rintracciano alcuni stilemi «popolari» tipici della tradizione musicale non solo campana, ma meridionale; pertanto è probabile che il compositore abbia catturato questi stilemi ricreandoli in forma di canzone definita, secondo anche un andamento narrativo da *cantastorie*, napoletano in particolare. Oppure, la seconda ipotesi, può essere che Bellini non abbia fatto altro che rendere «formale» una canzone preesistente. Il punto che si dovrebbe chiarire (ma sembra improbabile) è se la versione che fino a qualche anno fa si poteva ritrovare per le campagne meridionali sia quella precedente alla versione di Bellini, o non sia invece un documento di folklore-di-ritorno, cioè la canzone di Bellini che, con le sue derivazioni etniche *a priori*, si è ripopolarizzata.

La questione rimane insoluta, e non è poi così pressante come questione. Noi abbiamo però la possibilità oggi di ascoltare due versioni di *Fenesta ca lucive*. La prima è un documento registrato in Lucania, circa quindici anni fa: è una versione per due voci maschili, con accompagnamento di organetto. Il testo letterario è quello corrente, mentre lo stile

canzone popolare, in «Annali del museo Pitrè», II-IV, 1951-1953, pp. 68-73; O. Tiby, *Leggenda e realtà d'una canzone popolare*, in «Annali del museo Pitrè», V-VII, 1954-1956, pp. 63-83. Tali contributi sono stati ripubblicati in «Nuove Effemeridi», III-11, 1990, pp. 189-208.

[8] Ascolto: N. Piccinni, *Comme da lo molino* (*La Molinara*).

[9] Ascolto: G. Paisiello, *Amice non credite a le zitelle*.

di esecuzione musicale è nello *stile lungo* con cadenze sincopate, tipico dello stile contadino-meridionale. La seconda versione è invece quella culta-popolaresca, dataci da Roberto Murolo. Il testo è narrativo e drammatico, il tema è quello diffuso dell'*Amata morta*:

Fenesta ca' lucive e mo' non luce
Segn'è ca nenna mia stace malata.
S'affaccia la surella e me lo dici:
Nennella toia è morta, è sotterrata.
Chiagneva sempre ca durmeva sola
Mo' dorme cu li morti accompagnata.
Addio fenesta, réstate 'nserrata
Ca nenna mia mo' nun se po' affacciare.
Io chiù non passaraggio de sta strata
Vaco a lu Camposanto a passiare.
Zi' parrocchiano mio, tience cura
'Na lampa sempre tience allumata.[10]

Lo stile della canzone napoletana di Bellini, di estrazione popolare, può essere utile per introdurre le *romanze* del compositore, le quali rientrano, nella loro essenza, nei modelli di musica extrateatrale, «leggera» se si può dire, dell'Ottocento. Certo nel caso di Bellini questa distinzione deve essere molto cauta, poiché sovente tra il suo stile di «cantare quotidiano» e quello vocale-melodrammatico non vi è soluzione di continuità, e da ciò ne consegue una implicita «popolarità». Di Bellini ascolteremo tre romanze: *L'allegro marinaio*, il quale rientra in parte nel filone marinaro del primo Ottocento, che abbiamo avuto occasione di rilevare anche in Rossini; e quindi due romanze che potremmo definire dei *lieder*, quali *Malinconia, ninfa gentil* e *Dolente immagine di Fille mia*. La definizione di romanza-*lied* comporterebbe un confronto dello stesso rapporto musicisti-popolo nell'Ottocento in altri paesi: discorso che esula dal nostro argomento, ma che – comunque ripreso – servirebbe a differenziare i modi nei quali questo rapporto si è avuto.[11]

Donizetti rappresenta in questa «traccia napolitana» un esempio eccelso. Per una forza intuitiva che sembrò a Verdi riconfermare la sua tesi sulla «invenzione del vero». Quantunque nel caso delle *canzoni napoletane*, il «vero» era un fatto già esistente nella tradizione musicale napoletana. Donizetti ha verso la musica «leggera», «di consumo» e «popolare» del suo tempo un atteggiamento spregiudicato, che non è comunque superficiale ma è la sintesi, anche in questo caso, della tradizione comica-popolaresca-settecentesca, della satira corrosiva del dialetto, dell'utilizzazione di stilemi musicali popolari. Anche nel caso del compositore berga-

[10] Ascolti: *Fenesta ca lucive*, versione tradizionale lucana (Centro Nazionale Studi di Musica Popolare - Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia, raccolta n. 32, brano n. 89). V. Bellini, *Fenesta ca lucive* (esecuzione di Roberto Murolo).

[11] Ascolti: V. Bellini, *L'allegro marinaio, Malinconia, ninfa gentil, Dolente immagine di Fie mia.*

masco si è avuta una marginalizzazione di queste composizioni cosiddette «minori». E bisogna dare atto a qualche studioso, che a un certo punto è stato preso dal dubbio sulla sommaria valutazione di questi componimenti e dalla necessità quindi di revisione e rilettura. In tal senso la chiave del populismo potrebbe essere un'«occasione». Lo stesso Barblan cita una frase del bergamasco a proposito delle sue canzonette: «Dovrei fare dodici canzoni, al solito, per pigliarmi venti ducati l'una, che in altri tempi le facevo mentre il riso cuoceva [...]».[12] Ora bisogna essere molto cauti nel valutare il giudizio che un compositore dava della sua produzione «di consumo» e «leggera»: spesso la sua opinione contrasta con la realtà del componimento. Infatti non vi è alcun dubbio che le canzoni napoletane di Donizetti siano belle, e pertanto la loro catalogazione come «minori» non è esatta. Inoltre a noi interessa vedere come esse, insieme alle *romanze*, rientrino in un processo di inserimento e identificazione sociali.

Il parallelo delle *Soirées musicales* di Rossini sono per Donizetti *L'hiver à Paris ou Rêveries napolitaines*, senza considerare che già nel 1837 vi erano state le *Nuits d'été à Pausillipe*. Il Barblan, pur non discostandosi dalla catalogazione «minore» per queste composizioni, fa delle osservazioni molto pertinenti per quel che riguarda lo stato della canzone napoletana ai primi dell'Ottocento, cioè quando Donizetti diventa alfiere della stessa:

> Allorché il primo '800 riportò sulla scena i personaggi leggendari o storici o eroici e dimenticò le scene di sapore popolaresco locale che avevan fatto la fortuna di tutto un importantissimo periodo storico, la canzone napoletana si era trovata senza lo sfogo abituale e, di fronte all'opera romantica, si ripiegò su se stessa e tacque. «Era il tempo glorioso di San Carlo» scrisse il De Sanctis «e tutta quella ricchezza di colori e di forme [...] si esalava per via dell'orchestra». Pur ci fu chi venendo a Napoli dal settentrione avvertì questa disagiosa stasi [...] Occorreva convogliare nuovamente gli eroi della scena verso quel *popolaresco* che nel '700 era stato la fortuna dell'opera buffa. Fra le missioni romantiche c'era benanche quella sociale di parlare alla folla, di umanizzare gli eroi, di popolarizzare ogni atto d'arte. E Donizetti, lo sappiamo, non mancò a questo appello.[13]

Parole, queste del Barblan, che ci trovano concordi, aggiungendo che anche Donizetti avrebbe potuto essere, come Rossini, colto dalla «crisi» del silenzio melodrammatico in questo trapasso da un Settecento centrifugo ad un Ottocento centripeto (o etnocentrico, nel nostro caso), ma che la sua spregiudicatezza, capace com'egli era di mettere in musica «qualsiasi cosa», in prosa o in poesia, gli fece superare questa crisi tanto da approdare a «drammoni popolari» come *Pia de' Tolomei*.

[12] G. Barblan, *L'opera di Donizetti nell'età romantica*, Banca Mutua popolare di Bergamo, Bergamo 1948, p. 232.
[13] G. Barblan, *op. cit.*, p. 235.

Di Donizetti ascoltiamo due canzoni napoletane, la famosa *Te voglio bene assaie* e *Canzone marenara* (o anche *Me voglio fà 'na casa*). Le parole di *Te voglio bene assaie* sono di Sacco, negoziante di ottica, i cui eredi ancora vivono a Napoli. Le parole, tradotte in italiano, dicono:

> Perché quando mi vedi ti infuri come un gatto?
> Io ti ho tanto amato, se t'amo tu lo sai!
> Che cosa ti ho fatto che non puoi vedermi?
> Ti voglio tanto bene e tu non pensi a me
> La notte non riesco a dormire, pensando a Nenna mia, mi sento svenire e ascolto i quarti d'ora che suonano
> Guarda come son ridotto: magro ossa e pelle
> Brutto per te
> Sono cucito a te con un filo doppio
> Solo quando sarò morto mi piangerai
> Andrai chiedendo: dov'è il mio amore?
> Allora aprirai la mia tomba, e mi troverai
> Ti voglio bene assai e tu non pensi a me.

Nonostante il testo sia d'autore, le parole e lo stato d'animo rientravano nella tradizione popolare; solo così si giustifica la particolare fortuna che la canzone ebbe subito, come ci riferisce Salvatore di Giacomo:

> *Te voglio bene assaje* conquistò Napoli la sera stessa in cui il popolo la udì dalle finestre del salotto in cui veniva eseguita per la prima volta. La cantavano tutti, se ne fecero persino dei travestimenti religiosi, adattandovi un testo sacro; e fu lo stesso Cardinale di Napoli a chiederlo, affinché la bella frase musicale potesse servire da facile inno di Chiesa, per la sua grande popolarità. Nacquero subito «risposte» e «repliche», in versi, finché un anonimo poeta diffuse ironico: «Addio mia bella Napoli / fuggo da te lontano / Perché pensier sì strano, tu mi dirai perché? / Perché son stufo ormai di udir / quella canzone *Te voglio bene assaje e tu non pienze a me*».[14]

L'altra canzone napoletana di Donizetti si intitola *Canzone marenara* o anche *Me vurria fà 'na casa*, il cui testo anonimo deriva dalle *canzuni 'n copp'o tammuro*, cioè brevi componimenti popolari che si improvvisavano sul tamburello. Le parole dicono:

> Voglio farmi una casa in mezzo al mare, costruita di penne di pavone
> D'argento e d'oro le scale
> I balconi di pietre preziose
> Quando la mia Nennella va ad affacciarsi
> Tutti dicono: ora spunta il sole.[15]

[14] Ascolto: G. Donizetti, *Te voglio bene assaje*.
[15] Ascolto: G. Donizetti, *Canzone marenara*.

Un'eguale espansività sentimentale Donizetti riproduce nelle sue *romanze*, anch'esse improntate o a un sentimentalismo esplicito o a una malinconia narrativa. I titoli sono più che indicativi: *La negra*, la storia di una donna di colore che in silenzio adora il suo padrone e muore di dolore il giorno che quegli va a nozze; *Il cavallo arabo*, la ballata romantica di un cavaliere che fugge nel deserto per porre fine al suo dolore; *È morta*, che come *Fenesta ca' lucive* ripropone il tema dell'amata morta; *La gelosia*; *L'addio*, titoli tutti che rientrano nel repertorio di quei *trattenimenti* dei quali abbiamo detto. Tra queste *romanze*, ad esemplificazione ascoltiamo *La conocchia* e *Raggio d'amor passa*: la prima è un appuntamento d'amore che una giovane donna segna rompendo il filo della rocca (anche questa una immagine di estrazione popolare); la seconda, invece, rientra in una più convenzionale tradizione *larmoyante*.[16]

3. Si può affermare che sino agli anni immediatamente successivi al 1848 il rapporto musicisti-popolo è definibile come «populismo», nel senso che tale rapporto implica e sottintende, spesso, un'ideologia e un punto di vista politico. Bisogna comunque distinguere quelli che sono un punto di vista e una ideologia *effettivi*, da quelli che sono, invece, *attribuiti*; è necessario distinguere quella che è una pura occasione «civica» del musicista, legata ad avvenimenti politici coevi, dalla «analogia situazionale» secondo cui brani, arie, duetti, cori di un melodramma vengono considerati «analoghi» a situazioni e avvenimenti politico-sociali del tempo. Anzi secondo questi criteri di distinzione, è già possibile operare delle differenze *civiche* e di *coscienza* per entro gli stessi musicisti, ad esempio tra Spontini, Rossini, Donizetti, Mercadante da un lato, Bellini e Verdi dall'altro. Spontini, Mercadante e Rossini spesso agiscono nell'ambito di un *cliché* celebrativo (anch'esso di estrazione settecentesca) talvolta indifferente alla sostanza dell'«occasione», per una obiettiva e polivalente disponibilità della musica; Bellini confida apertamente, specie negli epistolari parigini, i suoi sentimenti patriottici e i «doppi significati» di alcune *arie* e di alcuni *duetti* della *Norma* o dei *Puritani*; Mercadante scrive espressamente un *Inno* per Garibaldi; a Spontini e Donizetti vengono attribuite «situazioni» popolari e patriottiche, incresciose e singolari anche per l'intervento della censura.

Ci si trova, cioè, in un'atmosfera psicologica e ideale per cui trame bibliche o romanzi storici, *arie* di vendetta e *duetti* di liberazione, *cori* e *preghiere* diventano simboli addirittura di osservazione e «realismo» sociali: tali da porre una delle questioni più controverse dell'espressione musicale, almeno per quel che riguarda l'attribuzione di categorie concettuali a un linguaggio considerato, in genere, privo di semanticità concettuale (anche se, nel nostro caso, ci troviamo quasi sempre dinanzi a musica vocale e teatrale).

Gli stessi interventi della censura, borbonica e locale, appaiono oggi, ai nostri occhi, patetici o incautamente avventati: spesso si tratta di una mezza frase o di una parola; spesso vi è il ridicolo terrore che le «masse bibliche» richiamino il popolo o i fatti quarantotteschi; talvolta bisogna usare meno, o non usare del tutto, i verbi «pugnerà» o «vendicherà», e soprattutto, evitare i *cori*. Circostanziate in quelle particolari situazioni, le parole dei libretti assumevano significati particolari.

[16] Ascolti: G. Donizetti, *La conocchia*, *Raggio d'amor passa*.

Ma a parte i riferimenti contenutistici dei libretti, cioè la simbologia concettuale-letteraria, sarebbe utile forse, oggi, fare un inventario dei *moduli* vocali e strumentali corrispondenti a determinate «situazioni» psicologiche e di azione, facilmente riferibili a situazioni politiche e sociali del tempo. Un inventario di moduli che, per la verità, negli studi sul nostro melodramma non è stato ancora fatto: quante volte il «sentimento epico», sia esso di *vendetta*, di *liberazione* o di *vittoria*, è stato collegato a *tempi di marcia*, a *preghiere* «lente» e maestose, a *duetti* e *terzetti* con il metronomo «alto»? Quante volte e in quali occasioni sono stati utilizzati i rulli del *tamburo* o della *grancassa*? Quante volte e in quali occasioni vi è stato l'intervento delle *trombe*, dei *tromboni* o dei *corni* ecc.? Un inventario che forse non andrebbe al di là dei dati statistici o di alcune constatazioni apodittiche, ma che tuttavia dimostrerebbe, in maniera quantitativa, il collegamento tra le immagini letterarie, i contenuti ideali e la loro rispettiva traduzione musicale. Analogia, apoditticità, ricorrenze che per alcuni musicisti sembrano essere automatiche e talvolta convenzionali, ma che nel caso di Verdi, ad esempio, assumono un significato particolare in relazione anche alla coscienza civile del compositore, al suo comportamento, alle sue dichiarazioni sia pure caute e rade sull'«invenzione del vero» o la «realtà» delle situazioni, al di là della contingenza delle trame e dei personaggi. Un altro dei punti chiave di questa equazione *contenuto ideale-traduzione musicale*, è l'analogia *popolo-coro*: un simbolo quanto mai veterano e convenzionale, almeno nel melodramma. Bisognerebbe infatti, in questo inventario di simboli e stilemi musicali, distinguere il *popolo-coro* dall'effettiva *pratica corale* tra il «popolo», il quale diventa tanto più ideale quanto più le situazioni sono simboliche. Precedentemente abbiamo osservato l'area, circoscritta, di vitalità e circolazione del melodramma ottocentesco e della «gente» o «popolo» che poteva usufruirne. Recenti studi storici e di tradizioni popolari hanno messo in evidenza cosa si debba intendere per «popolo» nel Tommaseo, nell'Aleardi o nel Berchet: anzi la *Lettera semiseria di Giovanni Crisostomo*, di quest'ultimo, riconferma che per «popolo» si debba intendere, nel periodo quarantottesco, la borghesia colta e idealmente liberale.

Un cantare «in coro» tra le popolazioni contadine, nel caso italiano, era in genere da escludere: vi era un *cantare insieme* in particolari circostanze di lavoro o di pellegrinaggi nei santuari, che non diventava comunque mai «coralità» nel senso sociale e collettivo, come è attribuito nella simbologia corale dei melodrammi. Se poi una coralità si è diffusa verso la metà dell'Ottocento, ciò è avvenuto sempre a livello urbano e artigiano attraverso i circoli e le associazioni di cui si è detto, con influenze mediate del melodramma. Ma questa analogia musicale

popolo-coro non è un fatto solamente italiano, e quindi esula dal nostro argomento.

Le analogie tra «situazioni» reali, politiche e patriottiche, e rappresentazioni simboliche melodrammatiche, sono state ampiamente nutrite da una vistosa aneddotica proposta ricorrentemente dalla storiografia musicale, spesso con un'enfasi e una retorica tali da provocare, di recente, rifiuti radicali e cautele estreme da parte di alcuni studiosi. Non si tratta, ora, di ristabilire un equilibrio automatico tra l'interpretazione risorgimentale della musica italiana del primo Ottocento e l'interpretazione puramente estetica dello stesso periodo. Si tratta semmai di stabilire in che misura una situazione «reale» si sia riflessa simbolicamente in musica, con o senza le intenzioni dell'autore, e di dare a questa analogia un orizzonte più ampio, nel quadro della realtà sociale e politica italiana di quel tempo. In tal senso il ricorso, sia pure misurato, all'aneddotica è indispensabile, soprattutto per poter commisurare l'entità delle attribuzioni sociali e politiche da parte della cosiddetta *vox populi*; per osservare le contraddizioni tra dette attribuzioni e il reale componimento musicale; per stabilire, semmai, un rapporto tra il civismo del compositore e la sua musica, esplicitamente o implicitamente impegnata.

Uno degli equivoci interessanti in questo senso è il *Fernando Cortez ou La conquête du Mexique* che Napoleone sembra avesse commissionato a Gaspare Spontini, nel 1807. Nonostante lo stile del compositore fosse stato definito «le style musical empire», tuttavia a questa sua opera furono attribuite «situazioni» patriottiche e popolari. La trama del lavoro narra le vicende del conquistatore spagnolo, conclusesi vittoriosamente, ma narra anche le vicende degli indigeni messicani che difendono la loro terra dall'invasore straniero. È proprio da questa bivalenza che scaturirono alcune contraddizioni, per lo meno nelle reazioni del pubblico parigino. Anzitutto sembra che una delle tecniche di maggiore successo fosse nello Spontini l'accorto impiego della *grancassa* (accusa dalla quale non fu esente lo stesso Verdi). Alla fine dell'opera, cioè alla conclusione del III atto, vi è una marcia militare che sembrerebbe esaltare la vittoria di Cortez (d'obbligo, considerando che l'opera era stata commissionata da Napoleone) e invece, imprevedibilmente, il conquistatore spagnolo chiede perdono a Montezuma, capo degli indios, per averlo sconfitto e, quindi, si ha un *finale* di vincitori e vinti che esaltano l'inutilità della guerra e inneggiano concordi alla pace. Ma questa non è la sola contraddizione: infatti l'opera avrebbe dovuto esaltare le vittorie di Cortez e invece gli spettatori parigini acclamavano, in quasi tutte le rappresentazioni, gli eroici indigeni messicani che difendevano la propria patria dallo straniero: cosicché lo Spontini «style empire» passò quasi per compositore «quarantottesco», tanto che la polizia ordinò, alla fine, la sospensione delle recite proprio per l'equivoco simbolico in cui era caduto intenzionalmente il pubblico.

Questo aneddoto, come altri, dovrebbe se non altro dimostrare l'opportunità di valutare con cautela le attribuzioni simboliche nella musica melodrammatica della prima metà dell'Ottocento. Ma riprendiamo il di-

scorso da Rossini, che già abbiamo considerato in questo particolare rapporto musicisti-popolo, e il cui «civismo» musicale va forse ricercato maggiormente in alcune composizioni prive di postulati politici e civili, piuttosto che in quelle esplicitamente occasionali. Anche qui ci serviamo dell'aneddotica quarantottesca. Nel 1848 il compositore si trovava a Bologna e, dopo che scoppiarono i moti, non mancò di manifestare concretamente le sue simpatie per i rivoluzionari. La «Gazzetta Musicale» di Milano del tempo riferisce: «Quando erano sollecitate le offerte per la Patria, Rossini diede, *uno dei primi*, scudi cinquecento oltre due cavalli da treno, propri. Questa somma forse sembrerà minima per la vostra ricca Milano, ma qui è quello che fu dato di più da ben poche persone».[17] Non mancarono comunque delle voci maligne sull'avarizia del compositore e sul fatto che i cavalli donati erano stracchi e sfiancati; voci che culminarono in alcuni fischi e insulti che sarebbero stati a lui indirizzati, mentre affacciato al balcone salutava una compagnia di soldati che passava al suono di una sua musica. L'episodio offese moltissimo Rossini che abbandonò Bologna, trasferendosi a Firenze. Dovette in seguito intervenire padre Ugo Bassi, il quale, scusandosi a nome della cittadinanza bolognese, gli chiese di scrivere un *Inno* per l'Italia (per banda, naturalmente) che il compositore scrisse su parole dell'avvocato bolognese Filippo Martinelli.

Ma l'episodio del 1848 non fu dimenticato dal pesarese se nel 1864 – scrivendo a un amico siciliano, l'avvocato Santocanale – gli ricordava come egli stesso avesse musicato nel 1815 un *Inno dell'indipendenza* in onore di Murat, che intonò e diresse al teatro Contacavalli. Ma anche in quell'occasione non mancarono le malelingue: infatti si disse, a Bologna, che quando il generale austriaco Stefanini ritornò per restaurare l'*ancien régime*, Rossini avesse cambiato le parole di quell'*Inno dell'indipendenza* offrendolo appunto al nuovo vincitore. Anche di questo episodio Rossini fu indignato e scrisse: «Per distruggere poi l'epiteto di *codino* dirò per finire che ho vestito le parole di libertà del mio *Guglielmo Tell*, a modo di far conoscere quanto io sia caldo per la mia patria e per i nobili sentimenti che l'investono».[18] In questo caso è lo stesso compositore che offre la chiave per una interpretazione simbolico-situazionale, riferendo la propria produzione innografica-patriottica alla musica e alle parole dei suoi melodrammi: il *Guglielmo Tell* o il *Mosè*. Particolarmente il *Mosè*, la cui trama biblica rende ancor più mediato il simbolismo, soprattutto all'ottusa tetraggine della polizia e della censura borboniche che, se avessero potuto, avrebbero tolto da tutti i melodrammi le marce, gli inni e i cori.

La figura di Mosè che salva il suo popolo dalla schiavità degli egizi, aveva entusiasmato non solo i fuorusciti italiani a Parigi, ma anche Byron che si era confidato con Silvio Pellico, il quale nel suo *De' doveri*

[17] G. Radiciotti, *Gioacchino Rossini*, Arti Grafiche Majella, Tivoli 1927-1929, vol. II, p. 305.
[18] G. Radiciotti, *op. cit.*, vol. III, p. 37.

degli uomini riporta le parole del poeta inglese: «Il primo grand'uomo che mi ricorre alla mente è sempre Mosè: Mosè che rialza un popolo avvilitissimo, che lo salva dall'obbrobrio dell'idolatria e della schiavitù».[19]

Ma una delle testimonianze più vivaci sul doppio significato del *Mosè* rossiniano è certamente quella di Balzac, che con la contessa Cattaneo, nel 1822, aveva assistito alla rappresentazione del melodramma:

> Quando l'orchestra ebbe fatti sentire i tre accordi in «do maggiore» che il compositore ha messo nel principio della sua opera [...] la duchessa non poté trattenere un movimento convulso che provava quanto quella musica fosse in armonia con la sua sofferenza nascosta. «Come vi gelano questi tre accordi» disse ella [...] Voi altri francesi che avete fatto, or non è molto, la più sanguinosa delle rivoluzioni nella quale l'aristocrazia fu schiacciata sotto l'artiglio del leone popolare, nel giorno in cui quest'oratorio sarà eseguito nel vostro paese voi comprenderete questo magnifico lamento delle vittime di un Dio che vendica il suo popolo.[20]

Ma veniamo ai due esempi tratti appunto dal Mosè: il primo è l'apertura del *primo atto*, con il coro dei Medianiti prigionieri degli egiziani:

> Ah! dell'empio al potere feroce
> Tu ci togli, gran Dio di Bontà
> Del tuo popol se pieghi alla voce
> Alla patria tornare potrà
> Ma chi è pegno alla speme tuttora?
> Un crudel senza onore né fe'
> Tempo è omai che di tanti perigli
> su noi cessi l'affanno e il timor
> Per te i padri, i congiunti ed i figli
> Riveder ci sia dato, o Signor.

Queste le parole che travolgevano i fuorusciti italiani a Parigi e la contessa Cattaneo alla Fenice di Venezia. Il secondo esempio è anch'esso dal primo atto e, con una enunciazione altrettanto solenne «Dio, possente in pace», esorta il popolo a confidare in un avvenire più giusto.[21]

L'aneddotica su Bellini non è certamente inferiore a quella su Rossini, ma nell'ambito del nostro punto di vista ha un carattere diverso, in quanto mette in evidenza una partecipazione «civica» e romantica, passionale ma anche più realistica e pertinente. In una lettera all'amico Francesco Florimo del 26 maggio 1834, a proposito dei *Puritani* e dei versi introduttivi del libretto «All'alba sorgerà / il sol di libertà», Bellini scrive: «Questo inno è fatto per il solo Parigi, ove si amano pensieri di libertà. Hai capito? Per l'Italia Pepoli cambierà egli stesso tutto l'inno e non nominerà neanche il motto libertà, e così cambierà se nell'opera vi saranno frasi liberali: quindi non ti prendere cura, che il libro sarà accomodato, se lo vorranno dare a Napoli».[22]

Il musicista sapeva benissimo come andavano le cose con la censura e preavvertiva l'amico di prendere le opportune precauzioni, tanto egli era certo che alcuni brani dei suoi *Puritani* avessero un doppio significato. Al duetto dei due bassi, *Suoni la tromba, e intrepido*, lavorò con accanimento fino alla prima prova d'orchestra, e in quei giorni aveva scritto sempre al Florimo: «[...] avrei necessità di farti aggiustare qualche verso nel duetto che ho quasi finito, ed è venuto magnifico, e lo squillo delle trombe farà tremare di gioia i cuori liberi che si troveranno in teatro. Addio. Viva la libertà».[23]

> Suoni la tromba, e intrepido
> Io pugnerò da forte.
> Bello è affrontar la morte
> Gridando: libertà.
>
> Amor di gloria impavido
> Mieta i sanguigni allori
> Poi terga i bei sudori
> E i pianti di pietà.

Scrive Bellini:

> Non ti posso dir nulla poi dell'effetto dei due bassi. Tutti i francesi erano diventati matti, si fece un tal rumore, tali gridi, che essi stessi erano meravigliati d'essersi talmente trasportati; ma dicono che la stretta di tal pezzo attacca i nervi di tutti, e veramente, perché tutta la platea all'effetto di tale *stretta*, s'è alzata in piedi gridando, reprimendosi, tornando a gridare, in una parola, mio caro Florimo, è stata una cosa inaudita e che Parigi, da sabato sera, ne parla attonito.[24]

I giornali francesi così conclusero i commenti alla serata: «Nous n'avons jamais vu l'auditoire des Italiens si éveillé. Le jeune musicien a été couvert d'applaudissements, accuelli par des *bravo*! et salué avec les mouchoirs de toutes les parties de la salle».[25]

I tre esempi di simbolismo situazionale melodrammatico che abbiamo ascoltato sono già sufficienti a dimostrare in che misura questa chia-

[19] S. Pellico, *De' doveri degli uomini*, Il maglio, Milano 1945, p. 27.
[20] H. De Balzac, *Massimilla Doni*, Quattrini Editore - Casa editrice italiana, Firenze 1920, pp. 55-56.
[21] Ascolti: G. Rossini, *Ah! dell'empio*, *Dio possente in pace* (*Mosé in Egitto*).

[22] F. Florimo, *Bellini. Memorie e lettere*, Barbèra, Firenze 1882, pp. 413-414.
[23] F. Florimo, *ivi*, p. 416.
[24] F. Florimo, *ivi*, p. 489.
[25] Ascolto: V. Bellini, *Se tra il buio un fantasma* (*Puritani*).

ve di interpretazione debba essere intesa: si potrebbero citare altri brani e aneddoti relativi a Mercadante (che scrisse un *Inno* per Garibaldi) o a Donizetti. Ma in effetti questi esempi, come altri, ci avvicinano sempre di più al nòcciolo del problema, che è il realismo di Verdi. In lui si assommano un po' tutti questi aspetti del «populismo» quarantottesco: dichiarazioni civiche e politiche dell'uomo che in seguito divenne senatore del regno; impegno esplicitamente politico di alcuni suoi melodrammi; l'essere facitore *malgré lui* di alcuni *Inni* celebrativi e occasionali; ma soprattutto analogie tra «simbolismo» espressivo e «realtà» effettiva, alla luce della tesi dell'«invenzione del vero». Ma questi argomenti saranno oggetto della nostra prossima conversazione: adesso desideriamo limitare le nostre osservazioni a un solo aspetto del rapporto musicisti-popolo in Verdi: la produzione innografica, per la verità più volte rinnegata e marginalizzata dallo stesso compositore, ma egualmente importante per il nostro punto di vista.

Infatti, nonostante i rifiuti e i dinieghi dell'autore, negli *Inni* occasionali di Verdi ritroviamo gli stessi *stilemi* e *moduli* di molti brani delle sue opere, non solo di quelle quarantottesche. Cioè il riaffiorare analogico di situazioni sentimentali o ideali simili, provoca e stimola un analogo concatenamento espressivo, sia esso melodia, accompagnamento, modi di armonizzare e, soprattutto, orchestrazione. In questo caso sarebbe quanto mai utile quell'*inventario*, al quale accennavamo precedentemente, tale da poter avere una tabella delle corrispondenze simbolico-musicali.

Nel 1847 Verdi aveva incontrato Mazzini a Londra e a lui non seppe rifiutare la musica per un *Inno* patriottico, su parole di Mameli. In una lettera datata al 18 ottobre 1848, da Parigi, Verdi scrive:

> Vi mando l'inno e sebbene un po' tardi, spero vi arriverà in tempo. Ho cercato di essere più popolare e facile che mi sia stato possibile. Fatene l'uso che volete: abbruciatelo anche se non lo credete degno. Se poi gli date pubblicità, fate che il poeta cambi alcune parole nel principio della seconda e terza strofa, in cui sarà bene fare una frase di cinque sillabe che abbia un senso a sé come tutte le altre strofe. *Noi lo giuriam... Suona la tromba* etc. poi, ben s'intende finire il verso con lo sdrucciolo. Nel quarto verso della seconda strofa bisognerà far levare l'interrogativo e fare che il senso finisca col verso. Io avrei voluto musicarli come stanno, ma allora la musica sarebbe diventata difficile, quindi meno popolare e non avremmo ottenuto lo scopo. Possa quest'inno, fra la musica del cannone, essere presto cantato nelle pianure lombarde: [26]
>
> Suona la tromba, ondeggiano
> Le insegne gialle e nere:
> Fuoco, per Dio, sui barbari,
> Sulle vendute schiere...
> Già ferve la battaglia,
> Al Dio dei forti osanna;
> Le baionette in canna,
> È l'ora del pugnar.

[26] G. Cesari, A. Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913, ristampa fotomeccanica, Forni, Bologna 1968, pp. 469-470.

L'*Inno* che adesso ascoltiamo è nella versione per banda *sola*, che fu poi la versione più nota e diffusa. All'*Inno* segue la *Marcia* dell'Ernani, proprio per confrontare le similitudini espressive tra due componimenti creati in «occasioni» diverse ma in «situazioni» analoghe, che è un punto nodale del «populismo» in Verdi.[27]

Che circoscrivere il rapporto musicisti-popolo in Verdi al solo periodo quarantottesco debba considerarsi estremamente restrittivo, è dimostrato da quell'*Inno delle nazioni*, scritto per l'inaugurazione dell'Esposizione Universale di Londra del 1862, cioè una data molto vicina all'unità d'Italia. L'*Inno* comprende una *introduzione*, un *coro*, un *solo* di soprano e un ampio *finale*, nel quale emergono in contrappunto tre inni nazionali: inglese (*God Save the King*), francese (la *Marsigliese*), italiano (l'*Inno di Mameli*). Le parole sono una esaltazione della libertà e dell'indipendenza di ciascuna nazione e della solidarietà e amicizia fra esse. Gli altri musicisti invitati per l'occasione furono Auber per la Francia, Meyerbeer per la Germania, Sterndale Bennett per l'Inghilterra. Il *finale* con il contrappunto dei tre inni nazionali non incontrò il favore di tutta la critica del tempo, tanto che «Le Nord», da una corrispondenza dall'Inghilterra, così concludeva: «Vous êtes-vous quelquefois, dans une revue, trouvé puis entre deux ou trois musiques militaires jouant des airs différents? Voilà l'effet du finale de l'*Hymne des Nations*, ou peu s'en faut».

Ma a noi interessa invece sottolineare come anche in questo celebrativo *Inno delle nazioni* siano reperibili immagini e situazioni ideali e affettive non limitate al solo periodo «quarantottesco» e come, nonostante il giudizio dello stesso compositore (che logicamente disdegnava qualsiasi sommaria e futile strumentalizzazione dell'«occasione» civica), questa produzione innografica sia egualmente fertile di utili indicazioni per commisurare in Verdi il rapporto realismo-populismo.[28]

4. Realismo e populismo sono i termini entro i quali abbiamo concluso la nostra precedente conversazione sul Verdi *innografico*, patriottico e celebrativo: due termini che, per la verità, più che favorire complicano la nostra chiave di interpretazione, almeno nel caso di Verdi. Non si tratta infatti di statura di musicista, poiché in tal caso Rossini, Donizetti e Bellini pongono gli stessi problemi, ma si tratta di una *sintesi* particolare, che viene a reificarsi in Verdi: una sintesi che la critica più accorta ha già da tempo individuata. Ad essa appartengono alcune acute affermazioni del Mila a proposito del Verdi politico e civile, del musicista «reali-

[27] Ascolti: G. Verdi, *Suona la tromba* (*Inno*), *Marcia* (*Ernani*).
[28] Ascolto: G. Verdi, *Inno delle nazioni*.

sta», del cantore cosiddetto «popolare». Celebrando il cinquantenario della morte, anzi, il Mila concludeva opportunamente: «La commemorazione verdiana è un fatto che, per noi italiani, trascende i limiti della critica musicale. Questa dovrà certamente chiarire come la creazione drammatica di Verdi trasfiguri l'italiana arte del vivere in originalità di vocaboli e costrutti musicali [...]».[29] Vale a dire la questione del *tipico* italiano e, nel nostro caso, del *tipico* italiano e popolare, che è poi uno dei quesiti di recente posti a proposito del carattere nazionale-popolare o meno della nostra letteratura e della nostra arte in genere.

Ma come si arriva a questo «chiarimento di vocaboli e di costrutti musicali»? Anche qui la nostra storiografia musicale, così esaltatrice ed entusiasmante nell'esegesi, ci ha fornito finora poco materiale che per la chiave populistica di interpretazione sarebbe, invece, quanto mai prezioso. Saltiamo intenzionalmente tutta l'aneddotica sul Verdi civico e politico, rammentando solo alcuni episodi noti e notevoli: abbiamo già considerato come nel 1848 avesse aderito alla proposta di Mazzini di scrivere l'*Inno* «Suona la tromba», su parole di Mameli; nello stesso anno a Parigi firmava una petizione al governo repubblicano affinché questi non facesse soccombere il governo provvisorio della Lombardia sotto il contrattacco dell'Austria. Non mancò di esaltarsi, il 2 ottobre 1860, giorno della battaglia del Volturno, scrivendo all'amico Mariani, direttore d'orchestra: «Ma dimmi di altra musica, la quale (domando scusa a tutti voi altri figli di Apollo) mi interessa assai di più. Che scusate, scusate! Come vanno le crome e le biscrome di Cialdini, Persano, Garibaldi, etc.? [...] Quelli sono maestri! e che opere! e che Finali! a colpi di cannone!».[30]

E il Mila con cauta e pungente storicizzazione non manca di ridimensionare, in termini umani, questi entusiasmi, quando ricorda il modo come Verdi, chiedendo notizie al Piave sul suo nuovo stato di soldato semplice della guardia nazionale, scrivesse: «Io pure, se avessi potuto arruolarmi, non vorrei essere che soldato, ma ora non posso essere che tribuno ed un miserabile tribuno perché non sono eloquente che a balzi. Bisogna che torni in Francia per impegni e per affari».[31] Quindi in una lettera a Clara Maffei, parlando del comune amico Pietro Montanelli, un veterano di Curtatone che si era nuovamente arruolato con i volontari nel 1859, annotava: «Ma che potrei io fare, che non sono capace di fare una marcia di tre miglia, la testa non regge a cinque minuti di sole, e un po' di vento o un po' d'umidità mi produce dei mali di gola da cacciarmi a letto qualche volta per settimana? Meschina natura la mia! Buono a nulla».[32]

Certo il Verdi privato era molto pessimista e sincero sulle proprie possibilità di intervento nell'azione, ma evidentemente non è qui che bisogna cercare la «politicità» del musicista, bensì, esplicitamente, nel suo

[29] M. Mila, *Verdi come il padre*, in Id., *Giuseppe Verdi*, Laterza, Bari 1958, p. 323.
[30] M. Mila, ivi, p. 325.
[31] M. Mila, ivi, p. 326.
[32] M. Mila, *ibidem*.

repertorio quarantottesco e, implicitamente, nella rimanente produzione. Tuttavia vorremmo concludere con questa breve parentesi aneddotica (in seguito saccheggiata dalla più trita ed enfatica pubblicistica), ricordando cosa scriveva Emanuele Muzio al suocero di Verdi, Antonio Barezzi, a proposito della «popolarità» delle musiche verdiane.

> Sono alcuni dì che è sortito un organo ambulante di gran dimensione, il più grande che si sia fatto qui a Milano, ove c'è quasi per intero la *Giovanna d'Arco* [...] La polizia non permette che lo facciano girare di sera, perché fa riunire troppa gente e le carrozze non possono andare, ma solamente di giorno. Ma già è lo stesso: quello che succedeva di sera succede anche di giorno: tutti vi corrono ed ingombrano la strada ove si trova l'organo.[33]

Anche questo episodio è ricordato dal Mila, ed è una riprova della «popolarità» prevalentemente *urbana* della musica melodrammatica di Verdi e di altri musicisti romantici. Ma qui entriamo già nell'area del repertorio «quarantottesco» di Verdi, tralasciando di percorrere l'iter con il quale, per la stima e l'amicizia di Cavour, egli sedette nei seggi del Parlamento italiano.

Il repertorio «quarantottesco», con il simbolismo situazionale attribuito, lo si fa cominciare con il *Nabucco*, il cui «Va' pensiero sull'ali dorate» divenne oggetto di un simbolismo allusivo patriottico, al quale forse né Verdi, né il Solera avevano pensato. Fu in seguito che il simbolismo patriottico divenne *cosciente* e non più attribuito: tali sono *I Lombardi alla prima crociata*, in cui la «patria lontana» è proprio l'Italia, *tout court*. Segue l'*Ernani* che, attraverso la mediazione di Victor Hugo (uno degli indici dell'influenza letteraria francese su tutto il nostro melodramma romantico), esalta «sentimenti collettivi», di amor di patria, di devozione, di libertà, sia pure attraverso il canto di personaggi spagnoli. E il Risorgimento politico, di stampo prevalentemente liberale, circola nell'*Attila* e quindi nella *Battaglia di Legnano* del 1849, con la quale, convenzionalmente, si fa finire il periodo patriottico quarantottesco del musicista.

È a questo punto che si inserisce la nostra chiave di interpretazione, il rapporto musicisti-popolo, che noi stessi abbiamo premesso essere un punto di vista particolare, *settoriale*, che per altri musicisti (Donizetti, Bellini, Rossini) delimitava un certo tipo di produzione, senza investire la questione più ampia della relazione *musica-società*, ma che nel caso di Verdi rischia di investire tutta l'opera del compositore, attraverso un'operazione di analogie ed eguaglianze che porta quasi all'identità populismo-realismo. Poiché nel caso di Verdi circoscrivere il criterio «populistico» all'innografia, alla vita civile dell'uomo, al repertorio quarantottesco, deve ritenersi incauto e parziale. Cioè nonostante il risorgimentale e ottocentesco «esprit du temps» in Rossini, Bellini o Donizetti è individuabile una linea di demarcazione tra la traccia «populistica» e quella prettamente lirico-aulica (cioè dell'automatismo stilistico melodrammatico), ma in Verdi questa linea di demarcazione è molto sottile, tale da far supporre,

[33] M. Mila, ivi, p. 327.

talvolta, che non esiste, sia per una particolare struttura non solo dei «vocaboli e dei costrutti musicali», che per tutto l'atteggiamento verso il componimento poetico-musicale melodrammatico. In tal senso va presa ragionevolmente in considerazione la teoria della «situazione», riproposta anche da qualche giovane studioso di Verdi, come il Pinagli.[34] Questa «teoria della situazione», con difficoltà desunta anche da alcune idee di Verdi sulla musica e il teatro, la si potrebbe definire anche la teoria «degli insiemi equivalenti», nel senso che creatasi la *struttura* di una situazione (che Verdi, nel suo epistolario o in altre occasioni, commisura in modo difficilmente normativo), diventa «indifferente», quali siano le *varianti* della trama o dei personaggi, e diventa, magari, estremamente importante un dettaglio metrico-letterario del libretto, proprio in quanto struttura portante della musica e, nel caso di Verdi, soprattutto del *declamato melodico*. La *struttura* della situazione, nei melodrammi verdiani, è fissa: il bene, il male, il trionfo del primo sul secondo, i tiranni e gli schiavi, la vittoria di quest'ultimi sui primi; la passione, il dovere morale e, in una certa misura, l'anticonvenzionalità. In tal senso, infatti, deve essere interpretato il cosiddetto «realismo» di Verdi, cioè una scelta di testi poetici e drammatici che contengono questi punti fissi della struttura, e una costruzione musicale che *intersechi* questa struttura non secondo moduli espressivi musicali tradizionali, bensì secondo strutture *pertinenti* (e non conformiste, come sarà, nel verismo). Poiché per quanto «realistici» possano essere gli stilemi di Verdi, essi hanno il *minimum* di stilizzazione per la rappresentazione artistica. Ciò vuol dire che la «situazione» dettata dal testo poetico-drammatico è importante (e Verdi, da romantico, preferisce quella storica), ma che tuttavia è egualmente disponibile a cambiamenti, purché sia salva la «struttura».

E qui ritorniamo all'idea dell'inventario che si era proposto per la strumentazione in Verdi, secondo le *volte* psicologiche e di azione della trama; un inventario delle *strutture* costanti, che rimangono tali dal primo Verdi fino al *Falstaff*. E ciò non per una formale, letteraria richiesta di «unità» stilistica, ma per constatazione oggettiva. Ecco perché la linea di demarcazione tra il repertorio quarantottesco e l'«altro» in Verdi non è così incisiva, per cui si approda all'identità *populismo-realismo*, tenendo presente che in un teatro storico-epico, come quello di Verdi, è soprattutto il *modo* di interpretarlo musicalmente e drammaticamente quello che conta. Ora noi vedremo, con qualche esempio, che *libera disponibilità* di trame e personaggi (nell'ambito di una struttura fissa delle situazioni) e *modi* di «cantare» le situazioni, sono molto vicini alla tradizione letteraria e musicale popolare, anche in senso etnico.

Ma prima di considerare questo punto di vista ascoltiamo tre esempi, dei quali i primi due appartengono al repertorio quarantottesco (*Ernani, Battaglia di Legnano*), mentre il terzo è uno dei pilastri della trilogia verdiana, *Il Trovatore*. Dell'*Ernani* il coro *Noi fratelli*, del terzo atto; del-

[34] P. Pinagli, *Romanticismo di Verdi*, Vallecchi, Firenze 1967.

la *Battaglia di Legnano*, il coro *Giuriam d'Italia*, anche questo del terzo atto. Quanto al coro del secondo atto del *Trovatore, Vedi! le fosche notturne spoglie*, è stato scelto come esempio fuori dal repertorio quarantottesco, ma appartenente a «un insieme equivalente», nel senso che nonostante le varianti di trame e di personaggi, la *struttura* è analoga, per quel che riguarda le «situazioni», piene di contrasti equivalenti.[35]

Abbiamo ascoltato tre brani verdiani appartenenti agli «insiemi equivalenti» nel senso di una *struttura di situazione* fissa, applicabile sistematicamente a tutte le altre opere del musicista. Ma la teoria delle «situazioni» non risolve filologicamente la questione dei «vocaboli e dei costrutti» musicali. C'è una domanda che da tempo viene fatta, ma alla quale non è stata ancora data risposta: vi sono delle fonti etniche nel linguaggio di Verdi? Si parla di «contadini», di «ruralità» fattiva, di una pratica paesana a contatto con la banda municipale, con le orchestre di dilettanti (quelle delle associazioni, alle quali abbiamo già accennato), con le cantorie di chiesa e gli organi, ma il discorso non si approfondisce per quel che riguarda la *melodica* del musicista, intesa non come melodia soltanto, ma come un insieme di elementi che scaturiscono in un linguaggio che comprende sia l'*aria, il recitativo*, il *declamato melodico* che il *timbro* della voce o il *modo* di cantare. Non abbiamo dichiarazione per quel che riguarda il *timbro* delle voci, che rientrano probabilmente nel *minimum* di stilizzazione, ma quanto al *modo*, sia pure in maniera particolare, Verdi dice spesso di volere *quelle* voci (anche se grezze ma espressive) e non delle *belle* voci. È difficile affrontare questo problema: prima di ascoltare una sequenza dal primo atto dell'*Ernani*, vorremmo avanzare una ipotesi. Cioè se Verdi abbia mai ascoltato, nella sua vita adolescenziale e quindi nei suoi rifugi a Busseto, canzoni popolari etniche, siano esse contadine o artigiane. I due documenti etnici che ascolteremo sono stati registrati, in questi ultimi anni, nelle campagne e nelle vallate lombarde e del nord in genere. Soprattutto nelle versioni per cosiddetto coro (o per sole due o tre voci) si ha talvolta il dubbio che il documento etnico abbia avuto una stilizzazione «melodrammatica», filtrata comunque attraverso le riduzioni e divulgazioni; nelle versioni per voce sola non si ha questa sensazione. Ora i due esempi di canzoni narrative popolari che ascolteremo, *Donna lombarda* è *Figlio del conte*, appartengono a quel genere di narrazione-cantata, a *struttura fissa* con trame e personaggi intercambiabili, come si è detto di alcune «situazioni» verdiane: questo potrebbe essere un primo collegamento. Quanto al modo di cantare vi è una uniformità di declamazione, quasi una indifferenza per la «trama» sempre che non disturbi la linea musicale: ora questa declamazione fa molto pensare al «declamato melodico» di Verdi così come anche certe forme di «declamato melodico» dei poeti di ottava rima, molto diffusi ancora oggi nell'Italia centrale. Ma di questo confronto di declamati melodici, verdiani e popolari, parleremo a proposito di *O tu, Palermo*, dei *Vespri siciliani*.

[35] Ascolti: G. Verdi, *Noi fratelli* (*Ernani*), *Giuriam d'Italia* (*Battaglia di Legnano*), *Vedi! le fosche notturne spoglie* (*Trovatore*).

La sequenza del primo atto dell'*Ernani* rappresenta, come è stato scritto dal Ronga, «il passaggio dell'interesse dalla composizione a grandi quadri alla raffigurazione delle passioni umane, viste nei loro conflitti più accesi e nei loro impulsi più elementari».[36] È anche questa «raffigurazione delle passioni umane» che avvicina Verdi alle lunghe appassionate «narrazioni» delle canzoni-narrative settentrionali o alle «storie» dei poeti in ottava rima toscani e dell'Italia centrale. Cioè una stessa struttura «d'appendice». Ecco quindi i primi due esempi, cioè due canzoni-narrative settentrionali, come ipotetici punti di riferimento etnici della musicalità verdiana o dei suoi contenuti «drammatici», e quindi la sequenza dal primo atto dell'*Ernani*.[37]

Alla luce delle considerazioni che abbiamo finora fatto, come vanno dunque considerate le *melodie* per canto e pianoforte, alcune delle quali con titoli stimolanti per il nostro punto di vista: *Il poveretto*, *Il brigidino*, *L'esule parte*, *Lo spazzacamino*, *Stornello*. In genere, dalla critica queste melodie vengono considerate *marginali*, e invece assumono un rilievo per noi, oltre che per essere nell'ambito del rapporto *musicisti-popolo*, perché sembra notarsi una divaricazione tra quella che è la concezione «populistica» di Verdi nelle opere melodrammatiche e quella che è invece l'osservazione populistica del compositore relativamente a determinate «figure di strada». Per la verità queste «figure di strada», le cui definizioni ritroviamo nei titoli delle melodie, non erano frutto di un'osservazione *diretta* (nel senso, se si vuole, positivistico e naturalistico del termine), ma erano anch'esse filtrate attraverso *clichés*, morali e ideologici, diffusi nella stampa risorgimentale, soprattutto in quella educativa. Leggendo e ascoltando i testi di alcune di queste liriche vengono in mente i titoli di alcuni giornaletti pedagogici della metà dell'Ottocento: *Il salvadanaio*, *Il povero*, *L'artigianello*, sui quali dominò la figura di *Giannetto* di Luigi Alessandro Parravicini presentato in concorso, con il motto «Pane e onore». Cioè nelle liriche circola una «morale», che è già ritrovabile in molti passi di opere, e circolano «situazioni» anch'esse melodrammatiche: *L'esule parte* ad esempio. Sembra che quel contrasto di grandi passioni elementari che vi sono nelle opere di teatro, si temperi nelle melodie per pianoforte, non solo perché il contesto non è «drammatico», ma perché l'epicità narrativa lascia il passo a una osservazione e una moralità «più moderate» e in un certo senso più vicine al punto di vista dell'uomo che dell'artista. Non si può, in un certo senso, parlare di una corda minore dell'ispirazione, ma piuttosto di un punto di vista diverso: i testi delle melodie non sono di anonimo, ma di autori, alcuni dei quali gli stessi librettisti del

[36] L. Ronga, «Umanità dell'*Ernani*», in *Verdi e la Fenice*, Ente Autonomo la Fenice, Venezia 1951, p. 62.

[37] Ascolti: *La donna bianca* (o *Donna lombarda*, canzone narrativa: disco *Il cavaliere crudele*, a cura di R. Leydi e F. Coggiola, I Dischi del Sole DS 110-12, lato 2°, brano 1°), *Il figlio del conte* (canzone narrativa: disco *Northern and Central Italy and the Albanians of Calabria*, collected and edited by A. Lomax and D. Carpitella, Columbia KL 5173, lato 1°, brano 2°). G. Verdi, *Che mai vegg'io*, *Infelice! e tu credevi*, *L'offeso amor*, *Infin che un brando vindice* (*Ernani*).

Verdi (Solera e Romani), altri, invece, hanno uno stile che li potrebbe facilmente collocare nelle «Collane popolari» delle *Edizioni Salani*. Eppure in qualcuna di queste melodie vi sono degli spunti etnici da rilevare: la linea melodica da stornello popolaresco toscano nel componimento intitolato appunto *Stornello* e un piglio popolaresco patriottico ne *Il brigidino*. Nelle altre prevalgono invece gli stilemi «melodrammatici», con una morale il cui orizzonte si configura in una redenzione che si può definire manzoniana. Anche in questi componimenti «popolareschi», il dialetto non affiora mai.[38]

Le melodie «popolaresche» hanno messo in evidenza come in Verdi coesistano almeno due tipi di «populismo»: quello patriottico-ideale e quello moralistico-d'osservazione: ambedue validi, se non altro perché verificabili, ma utili per stemperare da un lato la retorica e l'enfasi risorgimentali e dall'altro per commisurare i limiti dell'«invenzione del vero». Infatti le melodie popolaresche su «figure di strada» sono una prima indicazione, e un preludio al successivo «verismo», verso il quale Verdi stesso avrà un atteggiamento cauto se non altro perché egli stesso affermava: «Copiare il vero può essere una buona cosa, ma *inventare* il vero è meglio, molto meglio».[39]

Vorremmo concludere questa conversazione con due altre esemplificazioni, relative ambedue soprattutto al compito critico di individuare quei «vocaboli e costrutti musicali» che possano considerarsi *tipici* italiani, in riferimento anche a una prospettiva etnica. Si è infatti accennato al *declamato melodico* come una delle forme tipiche del raccontare-musicale di Verdi, e si è osservato che la particolare cura che Verdi pone al testo poetico-drammatico, nella sua forma e nella sua metrica, derivano appunto dall'adesione integrale che il declamato melodico sillabico può avere. Una forma metrico-letteraria che non sia una pura falsariga verbale, ma che abbia delle parole-chiave rispondenti alla struttura della situazione. Ora questa ricerca di alcune parole-chiave, con un'accentuazione particolare e secondo un congegno logico-formale, la si ritrova, in Italia, molto diffusa al livello dei *poeti in ottava rima*, improvvisatori e no, della Toscana soprattutto e di altre regioni dell'Italia centrale. Recenti indagini etnomusicologiche in Toscana, hanno verificato l'esistenza attuale di questa tradizione musicale orale a livello popolare e anche «gare di canto» tra poeti-improvvisatori. La struttura metrico-letteraria di questi componimenti è un'ottava di versi endecasillabi, che musicalmente si suddivide in due tetrastici (4 + 4). La struttura musicale è sempre analoga e comporta delle piccole varianti che formalmente sembrano insignificanti, ma che invece avvengono *puntualmente*, in «situazioni» analoghe. In questa forma musicale-letteraria, e secondo detta struttura metrico-letteraria e di «situazioni», si racconta *tutto*: sia la lacrimosa storia di *Pia de' Tolomei* che le avventure del brigante *Nicche*; sia la descrizione di una bella don-

[38] Ascolti: G. Verdi, *Il poveretto*, *Il brigidino*, *L'esule parte*, *Lo spazzacamino*, *Stornello*.

[39] G. Verdi, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di A. Oberdofer, Rizzoli, Milano 1951, p. 347.

na che la feroce satira sugli abitanti del proprio paese o di quelli circostanti. Cioè è un modulo narrativo-drammatico-musicale, che si svolge secondo un *declamato melodico*.

È un brano di questa *storia* in poesia, che narra di *Pia de' Tolomei* (storia che fu messa, tra l'altro, in musica da Donizetti), registrato nell'Aretino, che vogliamo accostare al famoso *O tu, Palermo* dal II atto dei *Vespri siciliani*. Un accostamento che rientra anch'esso nelle ipotesi etniche del linguaggio di Verdi, ma che può servire a un confronto analogico per quel che riguarda il declamato melodico e drammatico. Il tema del declamato è, anche questa volta, quello dell'esule che è costretto ad abbandonare la terra natia. La critica si è meravigliata che in quest'opera, scritta dopo la *trilogia*, vi sia uno scadimento stilistico, anzi un ritorno al repertorio quarantottesco, per quella «vaga tinta mazziniana» (dice il Mila) che vi aleggia. Ma questo scadimento, come altri, sono spesso considerati secondo il criterio estetico, positivistico-formale della progressione stilistica, criterio non valido per la poesia o per la musica di tradizione collettiva popolare e orale. Anche in questa disfunzione apparentemente «dilettantesca» di Verdi è da rintracciare un aspetto popolare, ma questo è un discorso che rientra nella psicologia e non in quello dei «vocaboli e costrutti musicali» verdiani che, cominciandoli a confrontare con i «vocaboli e costrutti» popolari, dimostrerebbero o eliminerebbero del tutto qualsiasi analogia. Ecco i due esempi: il brano di *storia* in ottava rima e il declamato melodico *O tu, Palermo*, dai *Vespri siciliani*.[40]

5. Le «figure di strada» delle melodie per canto e pianoforte di Verdi (*Lo spazzacamino, L'esule parte, Il poveretto*) possono dunque considerarsi il preludio al *verismo*, anche se per le idee di Verdi *inventare* il vero era meglio, «molto meglio» che copiarlo. Queste melodie avevano comunque delineato due piani diversi per stabilire un rapporto con il cosiddetto «popolo»: quello patriottico-risorgimentale e se si vuole anche dialettico e *en artiste*; e quello dell'osservazione diretta, reale, dell'uomo in privato. Il primo per quanto *popolare* sempre circoscritto, al massimo fino al livello artigiano, salvo alcune ipotesi su un eventuale retroterra etnico; il secondo, invece, più urbano e delimitato da alcuni *clichés* della stampa risorgimentale, soprattutto quella educativa e «moderata». Nel primo caso abbiamo cercato di stabilire l'equazione populismo-realismo; nel secondo caso è opportuno limitarsi a una osservazione «veristica» convenzionale, priva di determinati supporti ideali. Proprio quelli che sarebbe vano voler trovare nel *verismo* di Puccini e di Mascagni, di Leoncavallo e degli altri ancora. L'atmosfera risorgimentale, per quanto circoscritta alla borghesia e al massimo agli artigiani, si era definitivamente conclusa, con una prospettiva ancora più drammatica per il divario che si venne a creare tra società civile e potere politico. L'avere infatti interpretato Puccini

[40] Ascolti: *Pia de' Tolomei* (ottava rima: Centro Nazionale Studi di Musica Popolare - Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia, raccolta n. 92, brano n. 19). G. Verdi, *O tu Palermo* (*Vespri Siciliani*).

come uno dei cantori della borghesia milanese dell'Italia post-unitaria, è certamente uno dei motivi da rettificare anche nella recente critica e pubblicistica musicale.

Senza farsi prendere la mano dallo psicologismo, può essere utile seguire le laceranti pendolarità, le drammatiche perplessità, le passionali risoluzioni con le quali spesso Puccini approdò alla scelta o al rifiuto di alcune trame e libretti di sue opere; seguire il retroterra di gusto e mentalità che sottintendeva a queste scelte, l'influenza mediata ma (anche questa volta) determinante della cultura francese – in particolare del positivismo filtrato attraverso *le verisme de Zola*, i cui convincimenti estetici sembrano spesso reificarsi nelle opere del musicista lucchese:

> È passato il tempo in cui il lettore era tenuto in sospeso da una storia complicata, drammatica ma improbabile; l'unico scopo è quello di registrare fatti umani, di mettere a nudo il meccanismo del corpo e dell'anima. La trama è semplificata; il primo che incontrate per strada può divenire il protagonista; esaminatelo e potete esser sicuri di trovarci un dramma autentico che lascia libero gioco al meccanismo di qualsiasi sentimento o passione.[41]

Con l'eco di queste enunciazioni di Zola, nei melodrammi di Puccini il rapporto musicista-popolo sembra ormai definitivamente spogliarsi di qualsiasi mediazione di *argomento storico* per cedere il passo a «qualsiasi sentimento o passione». Si va comunque sempre più precisando il concetto di *popolarità*, intesa come allargamento del criterio di *pubblicità* (alla quale Puccini, esplicitamente teneva molto) su cui aleggiavano le parole di De Foe: «Se mi chiedessero quale stile ritengo perfetto, risponderei quello in cui un uomo parlando a 500 persone, tutte normali e di varie estrazioni, esclusi gli idioti e i matti, riuscisse a farsi comprendere da tutti e proprio nel senso in cui intende essere compreso».[42]

Questo clima e desiderio di popolarità è sempre presente nel Puccini compositore, seppure dal suo uditorio rimane egualmente escluso più del sessanta per cento degli italiani che vivevano e, ormai da tempo, si agitavano nell'Italia giolittiana. Tuttavia nel clima di detta *popolarità* l'uditorio urbano e piccolo-borghese va allargandosi, proprio in quanto l'universo sociale si proietta in *drammi* e *storie* che possono considerarsi appartenenti a un *rotocalco musicale*. In questo senso possono anche essere considerate la *Tosca*, la *Bohème, Madama Butterfly*. Puccini insisteva spesso per dei libretti che seducessero «il pubblico del mondo. Perché io scrivo per tutte le razze umane». Affermazioni che, prese alla lettera, riducono, per la loro astrattezza, più che ampliare l'osservazione «veristica»; ciò non toglie che anche Puccini si pose la questione dei «poveri» e degli «umili». In tal senso sono molto indicativi gli entusiasmi e i ri-

[41] M. Carner, *Giacomo Puccini*, il Saggiatore, Milano 1961, p. 355 (ed. or. Londra, Gerald Duckworth & Co., 1958).
[42] M. Carner, *op. cit.*, p. 349.

pensamenti che egli ebbe verso le opere letterarie di alcuni scrittori, tra i quali D'Annunzio, Wilde e soprattutto Gorkij. Il suo interesse per le traduzioni di romanzi di Gorkij, Dostoevskij e Tolstoj risaliva al 1903; e nei quattro anni successivi vi erano state delle drammatiche vicissitudini nei riguardi di eventuali riduzioni dei racconti di Gorkij. Così scriveva, il 19 marzo del 1907 al Clausetti:

> Sono sempre in angustie per il libretto. Non farò più *La femme et le pantin*. Mi è sorta un'idea: tempo fa avevo pensato di fare tre bozzetti differenti (3 atti) da Gorkij, presi dai *Vagabondi* e dai *Racconti della steppa*; avevo scelto la *Zattera* e *I 26 per uno*: mi mancava un terzo drammatico, forte, come finale di serata, e non mi riuscì trovarlo in tutte le cose gorkiane; poi ci ripensai e non trovai pratica la cosa: tre cose differenti, che poi sarebbero state eseguite dai medesimi artisti toglieva L'illusione e nuoceva alla verità rappresentativa. E allora smisi l'idea. Ora ci ripenso, non ai bozzetti ma a Gorkij, che credo trovisi ancora a Capri. Non potresti tu pregare Matilde Serao a mio nome? È così sempre stata gentile con me, la qual cosa mi dà a sperare che abbia volontà di occuparsi di parlare a Gorkij (che so suo amico) e dirgli se ha qualcosa nella sua testa così piena di vive e vere e originali movenze di vita. Anche se Gorkij non avesse né potesse, non sarebbe il caso di domandare consiglio al grande ingegno della nostra più grande donna per un tema déchirant e originale?[43]

Mosco Carner, senza dubbio uno dei più accorti critici di Puccini, afferma che questo periodo «gorkiano» di Puccini è importante in quanto getta «una luce estremamente interessante sulla sua idea di un *trittico*». Parte del quale sarà per noi esemplificazione del rapporto musicisti-popolo in Puccini. Cosa era comunque che aveva attirato Puccini verso i racconti di Gorkij? Afferma il Carner:

> [...] la combinazione di un realismo cupo ma vigoroso con un ambiente insolito, e la profonda pietà dell'autore russo per i diseredati. Attirava forse Puccini verso Gorkij qualcosa di simile ad una nascente coscienza sociale, che in realtà trovò espressione, anche se vaga, molto più tardi nel *Tabarro*, con i suoi scaricatori parigini ai margini della società? È difficile dirlo; certo è che dei tre racconti di Gorkij su cui cadeva più da presso la sua scelta – *La Zattera, Kan e il suo figlio* e *I 26 per uno* – il primo e l'ultimo trattano il tema dell'inumanità dell'uomo verso il più debole [...] Nei *26 per uno* la vittima è l'infantile Tanja che, animata dallo spirito dell'amore, e della compassione, porta un raggio di sole e di felicità nella vita miserabile di ventisei uomini che lavorano nell'oscura cantina di una panetteria; ma quando ella richiede lo stesso amore al suo

[43] M. Carner, *op. cit.*, pp. 214-215.

> seduttore, un soldato gradasso, la folla bruta dei lavoratori l'attira in un agguato, la circonda e prima di linciarla le scaglia addosso le più ignobili ingiurie e maledizioni.[44]

Ma tutto questo entusiasmo per Gorkij non si concretizzò mai e il *trittico* che più tardi venne fuori fu quello di *Suor Angelica, Il Tabarro* e *Gianni Schicchi*, nei quali due ultimi, se tracce di populismo si possono rintracciare, sono in ben altra chiave. Ma l'accostamento a Gorkij, come alla *Lupa* di Verga, o le affannose e inconcludenti trattative con D'Annunzio possono servire anche a dimostrare un disordinato anticonvenzionalismo, del tutto casuale, di Puccini, che non mancò di essere comunque ironizzato. Una lettera di Illica, dopo i traccheggiamenti per Gorkij, inviata a Ricordi, è piuttosto significativa: «E chi può aver il coraggio di proporre soggetti a Puccini... L'altro giorno era Gorkij. Ieri è stato ben peggio! Mi ha mandato *Les mauvais bergers* di Mirbeau! Pensi: l'*Avanti*! ridotto per la scena! Scioperi, predicatori da entrambe le parti![45]». Naturalmente Illica autoproponeva una sua *Maria Antonietta*, storica e protocollare. Ancora più turbolenti e confusi, nelle proposte e nelle intenzioni di ambedue, i rapporti tra Puccini e D'Annunzio, con i quali si delimita il cosiddetto «verismo» del musicista. Prima fu la proposta della *Parisina* che cadde nel vuoto, poi fu la leggenda medievale de *La rosa di Cipro*, che sarebbe stata sceneggiata per il libretto proprio dal poeta, al quale Puccini scrisse un'accorata lettera: «Io non voglio un *realismo* a cui tu penosamente potresti accostarti, ma un *quid medium* che prenda possesso degli ascoltatori per i fatti dolorosi e amorosi, i quali logicamente vivano e palpitino in una aureola di poesia di vita più che di sogno».[46] In altri termini: *verismo, ma non troppo*, che è appunto la formula con la quale può essere definito Puccini, sia rispetto al «realismo» di Verdi che al *verismo rusticano* di un Mascagni o di un Leoncavallo.

Ma come si inserisce la nostra chiave di interpretazione in questo paesaggio pucciniano, così contraddittorio per l'artista e per l'uomo che trasformò l'*Inno a Diana* (dedicato a un circolo della caccia) nell'*Inno a Roma*, e che venne proclamato senatore del regno nel 1924, titolo che egli storpiava scherzosamente in *Sonatore* del regno? In Verdi si era giunti quasi all'equazione realismo-populismo, dove l'interpretazione settoriale investiva globalmente tutta l'opera del musicista attraverso anche la mediazione ideale risorgimentale. In Puccini è possibile stabilire l'equazione populismo-verismo? Teoricamente sembrerebbe di sì, ma approfondendo di che specie si configuri il verismo nel compositore vengono meno i termini dell'analogia. In Puccini vi è, spesso, una «restituzione del vero» (per dirla con Brecht), attraverso il prisma del naturalismo francese e di Zola in particolare, che si risolve nel musicare aspetti «quotidiani» e «prosastici», si direbbe di cronaca: *Tosca, Bohème, Madama Butterfly*,

[44] M. Carner, *op. cit.*, p. 216.
[45] M. Carner, *op. cit.*, p. 219.
[46] M. Carner, *op. cit.*, p. 221.

(lasciando ai lati *Manon* e *Turandot*), rientrano in questa particolare «restituzione del vero», nel cui ambito si allineano elementi diversi. La riproduzione naturalistica delle campane di San Pietro, per la *Tosca*, la quale altro non è che la versione stilizzata di un'antica ballata italiana, dal titolo *La bella Cecilia*. La restituzione della vita prosastica di una certa «scapigliatura» milanese, filtrata attraverso i modelli parigini. L'osservazione *sentimentale* di un microcosmo che si allinea secondo i modelli di Pascoli e di Gozzano, più che di Gorkij o di Verga. L'essere talvolta dalla parte dei deboli, dei disperati, degli irregolari, senza l'ombra di alcun rigorismo moralistico, questi sono, fondamentalmente, i modelli di restituzione del «vero» di Puccini.

Ora questi temi, queste trame, sarebbe inesatto attribuirli a un uditorio prevalentemente borghese e piccolo-borghese: alcuni sono d'*appendice*, né più né meno di quanto lo erano già stati nella precedente storia del melodramma, con in più un tasso di «popolarità» che era andato salendo, in seguito ai mutamenti della vita sociale e politica della nazione. Urbanesimo, prime forme di industrializzazione, formazione più ampia di cinte urbane, artigiane e piccolo-borghesi, agitazioni e rivendicazioni politiche, inizi dell'emigrazione e movimenti anarchici uniti agli albori di quelli socialisti e altro, avevano dunque allargato oggettivamente il *tasso* di *popolarità*. Persino biografi accorti come il Carner parlano di risveglio di coscienza sociale in Puccini, dopo la Tosca e in concomitanza del *Tabarro* e del *Gianni Schicchi*. Ora queste trame avevano una loro cosiddetta «universalità» di ascoltatori, che corrispondeva a un allargamento della società civile *partecipe*, nel cui ambito le autonomie culturali aristocratico-borghesi o piccolo-borghesi artigianali venivano a elidersi, in maniera tale che il concetto di populismo si trasforma in «popolarità» in senso moderno: è un momento particolare del rapporto musicisti-popolo dell'Italia della fine dell'Ottocento e degli inizi di questo secolo, un momento che ha il suo culmine in Mascagni e Leoncavallo, con i loro «atti unici spontanei», dopodiché il rapporto subirà delle modifiche.

In altri termini con Puccini si ha uno slittamento del criterio di populismo in quello di popolarità e molti dei *revivals* e delle revisioni recenti del musicista tengono conto appunto di questa lirica popolarità veristica, buona per tutti; salvo naturalmente il solito sessanta per cento e più di italiani che viveva e stava nelle campagne, e la cui fruizione di beni culturali passava attraverso associazioni, circoli e bande, per molti aspetti *demodés* e oramai non più sincroni come nel periodo pre-unitario. Ma anche questa volta si pone il problema dei «costrutti e vocaboli» musicali, cioè del come Puccini traduce musicalmente questi atteggiamenti: si è parlato, accanto ad «arie» *larmoyantes*, di un declamato «melodico prosastico», di un coro privo di costrutta epicità, di una *cantilena* sillabica e disperata, di un cosciente avvicinarsi ai repertori delle canzoni e delle operette. Tutti «costrutti e vocaboli» – si direbbe oggi – pertinenti la cinta urbana.

Comunque per la nostra esemplificazione si è ritenuto opportuno scegliere una parte del *Gianni Schicchi*, proprio perché in questo terzo episodio del *trittico* sembrano convergere molti aspetti pertinenti l'interpretazione non solo populistica, ma anche di alcuni compromessi del compositore. Si è già osservato come nel periodo di entusiasmi per i racconti di Gorkij, Puccini avesse in mente un *trittico*, anche con episodi tratti dalla *Divina commedia*: anzi da ognuna delle tre cantiche. Già in questo proponimento dantesco sarebbe possibile scorgere un verismo vergato di italianità, che tanto seguito avrà successivamente. È in questo spirito che Puccini medesimo, e attraverso Gioacchino Forzano, si accostò al XXX canto dell'*Inferno*, nella bolgia destinata ai falsari di parole, di persone e di monete, incontrando Gianni Schicchi, che:

> per guadagnar la donna della torma
> falsificare in sé Buoso Donati
> testando e dando al testamento norma

La storia narra che quando il ricco Buoso Donati morì, il figlio Simone fu preso dal timore che il padre potesse aver lasciato alla Chiesa qualcuno dei beni che aveva disonestamente accumulato, allo scopo di farsi perdonare i suoi peccati. Prima di rendere nota la morte del padre, Simone consultò un certo Gianni Schicchi, un fiorentino della famiglia Cavalcanti, noto come abile mimo e simulatore. Schicchi si offrì di impersonare Buoso in punto di morte e di dettare un testamento secondo i desideri di Simone, e per questo ebbe la ricompensa di una bella mula: la «donna della torma», dice Dante. Un'altra versione sostiene che Schicchi facendo testamento lasciasse a se stesso la mula e un grosso legato. Questa è la versione adottata da Puccini. Questa *Schadenfreude*, cioè questo piacere del male altrui, è molto diffuso, in senso satirico, nella tradizione popolare della favolistica italiana e straniera: in ispecie il motivo del falso testamento. Fu tra l'altro un tema molto diffuso nella Commedia dell'Arte, diffondendosi poi in tutto il teatro, con esempi che vanno dal *Volpone* di Ben Jonson (autore dell'*Opera da tre soldi*) fino agli *Héritiers Rabourdin* di Zola o alla ballata scozzese *The Abbot of Drimock*, che può considerarsi proprio gemella della trama pucciniana.

Com'è noto, si dice che la collocazione di Gianni Schicchi nell'ottava bolgia, fosse dettata anche da un risentimento personale. La moglie di Dante, Gemma, era una Donati, la famiglia alla quale Schicchi aveva giocato il tiro; inoltre il falsario era di estrazione contadina, classe sociale che era malvista dai ceti urbani del medioevo e di dopo:

> La gente nòva e' subiti guadagni
> orgoglio e dismisura han genorata
> Fiorena, in te, sì che tu già ten piagni

In altri termini Gianni Schicchi e Rinuccio Donati appartengono al partito della «gente nova» che la canzone di Rinuccio loda significativamente. Gianni Schicchi è un contadino furbo sullo sfondo di una Firenze trecentesca: naturalmente i critici «puri» di Puccini sostengono che sarebbe fuor di senso trovare una «morale» nell'opera, ma non si tratta

di trovarla, poiché la storia *in sé* ha un significato moralistico e satirico di origine popolare e contadina. Ma gli stessi critici non hanno forse ipotizzato un risveglio della coscienza sociale in Puccini, ai tempi del *trittico*? Si è accennato al *Gianni Schicchi* quale simbolo di un populismo veristico *moderato* e *mediato* di Puccini? L'aver scelto una tale trama è già di per sé indicativo: da una parte la Commedia dell'Arte, forma *tipica* di teatralità italiana popolare e dialettale e dall'altra una *mediazione* storica, che certo non poteva esservi nella *Zattera* o nei *26 per uno* di Gorkij. Comunque sempre il Carner afferma che: «Nel suo *humour* terreno [dello *Schicchi*], sembra scorrere il sangue contadino che Puccini aveva nelle vene, ereditato da quel lontano antenato disceso a Lucca dall'alto delle Alpi Apuane più di due secoli prima».[47] Una interpretazione per lo meno positivistica, per un critico «psicologico» come il Carner.

Rimane sempre aperta la questione di quali «vocaboli e costrutti musicali» il musicista abbia impiegato: quelli tipici della sua *riserva* stilistica o alcune varianti? Alcuni critici sottolineano proprio queste varianti stilistiche tipiche dello *Schicchi*: prevaricazione dei tempi rapidi in 2/4 e 4/4; stile melodico prevalentemente diatonico con anacrusi iniziale vocalica; predilezione per stilemi bandistici popolareschi. Ma quello che scorre per tutta l'opera è un senso di prosasticità quotidiana, ottenuta con melismi di evocazione addirittura folklorica, con cori *parlati* e *sussurrati*, in cui si stagliano le due *arie* di Schicchi, *Si corra dal notaio* e *Addio Firenze*; e addirittura nell'aria *Firenze è come un albero fiorito*, Puccini annota: *alla maniera di uno stornello toscano* (di tipo *urbano*, aggiungiamo noi). Quello che puntualmente manca, anche in un verista come Puccini, è il dialetto, anche se in questo caso sembra esservi l'alibi di una presunta identificazione del dialetto toscano con la lingua italiana.

La parte di *Gianni Schicchi* che adesso ascolteremo va dall'inizio fino al punto in cui il medico constata le condizioni del falso moribondo Buoso Donati poiché il *vero* Donati è già morto da alcune ore. Il cadavere di Buoso coperto da un lenzuolo giace su un letto a baldacchino. I suoi parenti, intorno, sono turbati dalla diceria che Buoso abbia lasciato tutta la sua fortuna ai frati di Signa, in espiazione delle cattive azioni con le quali è riuscito ad ammassarla. I parenti, guidati dal vecchio Simone (basso) e dalla Zita (mezzosoprano), una vecchia cugina del morto, frugano per ogni dove alla ricerca del testamento. Rinuccio (tenore), il giovane nipote della Zita, finalmente scova il prezioso documento, ma prima di darlo alla zia le estorce il consenso al suo matrimonio con Lauretta (soprano), figlia del nuovo ricco Gianni Schicchi (baritono). Se avranno l'eredità, dice la zia, potrà sposare chi vuole, anche la figlia di un mendicante. Dalla lettura del testamento risulta che effettivamente Buoso ha lasciato erede un monastero. Rinuccio suggerisce di chiamare Schicchi, noto per la sua astuzia, la sola persona che possa aiutarli. Ma la famiglia rifiuta di avere a che fare con un simile «mascalzone»; alla fine Rinuccio

[47] M. Carner, *op. cit.*, p. 607.

li convince a superare i loro pregiudizi (recitativo e aria *Avete torto*). In segreto ha già mandato a chiamare Gianni Schicchi che poco dopo arriva con la figlia. Scoppia un litigio durante il quale Zita informa Schicchi che non permetterà al nipote di sposare una ragazza senza dote. Schicchi furioso sta per andarsene, ma Lauretta, minacciando di buttarsi in Arno se non avrà il permesso di sposare Rinuccio, implora il padre di restare e di aiutare la famiglia del suo innamorato (aria *O mio babbino caro*). Schicchi consente. Avendo appreso che il contenuto del testamento non è stato reso ancora pubblico, ricorre a uno stratagemma: impersonerà Buoso sul letto di morte e detterà al notaio, un nuovo testamento, lasciando i beni ai parenti del morto. Tutti sono felici di questa nuova trovata e ognuno cerca, di nascosto, di corrompere Schicchi per farsi assegnare la parte migliore della fortuna di Buoso. Schicchi dice a tutti di sì. Vestito con gli abiti del morto – trasportato nel frattempo in un'altra stanza – si corica sul letto.

Qui la trama prosegue per concludersi con un lieto fine: il matrimonio tra Rinuccio e Lauretta, mentre Schicchi volgendosi al pubblico si chiede se è possibile immaginare un migliore uso della fortuna di Buoso che di aiutare due giovani innamorati. Quel Settecento del «cantar quotidiano» e della restituzione «verosimigliante» che avevamo osservato in Rossini, riaffiora ancora una volta.[48]

6. Nelle precedenti conversazioni abbiamo più volte sottolineato come per motivi sociali, economici e culturali, gran parte della società italiana del secolo scorso (più del sessanta per cento) fosse rimasta fuori dal consumo della musica colta. In altri termini una *estraneazione* dall'orizzonte degli stessi compositori secondo modi dialettici nel senso che non rientrava tra gli «oggetti di ispirazione» proprio quel mondo (ad esempio quello contadino) che *oggettivamente* non poteva fruire, e non fruiva, della musica colta. Tutto ciò almeno fino al *verismo* di Puccini, anch'esso nell'ambito della Nuova Italia, quando l'uditorio si allargò, rimanendo sostanzialmente urbano con relativa cinta artigiana e piccolo-borghese.

Ora che il nostro discorso approda ai due esponenti più tipici ed estroversi del *verismo* musicale, Mascagni e Leoncavallo, opportuno appare il confronto tra il lavoro musicale-letterario dei compositori e la realtà sociale effettiva che li circondava; in altri termini un confronto tra i modelli da essi *rappresentati* e i modelli effettivamente *osservabili*. Poiché buona parte dell'effetto *veristico* di un Mascagni e di un Leoncavallo dipende dal «contenuto» dei loro libretti e dalla cosiddetta psicologia dei personaggi, i quali appartengono al presunto «mondo contadino», sia esso della Sicilia (*Cavalleria rusticana*) che della Calabria (*I Pagliacci*). Ma alla realtà effettiva, *vera*, circostante l'aura delle loro opere, noi arriveremo attraverso la descrizione delle fonti letterarie, soprattutto per quel che riguarda la *Cavalleria rusticana* e la personalità di Giovanni Verga.

[48] Ascolto: G. Puccini, *Gianni Schicchi*.

Il discorso, in tal senso, comincia da quei «bozzetti rusticani» che lo scrittore pubblicò nel 1880, mentre si preparava alla redazione definitiva dei *Malavoglia*, cioè il primo romanzo di un ciclo con il quale esplicitamente si proponeva di analizzare le conseguenze della «razza», del «milieu» e del «moment» (secondo alcuni principi zoliani) sugli individui delle varie classi sociali. Una novella di questi «bozzetti rustici», poi raccolti nel volume *Vita dei campi*, fu rielaborata in forma drammatica: si trattava appunto della *Cavalleria rusticana*, molto apprezzata da Giacosa, che spinse e aiutò Verga a farla rappresentare nella interpretazione della Duse, nonostante le reticenze e i dubbi dello scrittore.

La sera della *prima*, avvenuta il 14 gennaio 1884, così scriveva Verga a un amico:

> La mia commedia (tentativo di commedia, chiamiamola meglio, in un genere arrischiatissimo e che fa a pugni con il gusto attuale del pubblico) passerà inosservata anche in Italia, e in più alzeranno le spalle come ad una idea sbagliata. È vero che prima di pubblicare le novelle *Vita dei campi* nello stesso genere e di sperimentare la prima volta lo stesso metodo artistico in un altro campo letterario io ebbi le stesse esitazioni e le medesime apprensioni che poi il successo smentì; ma allora ero nel mio libro a faccia a faccia con il lettore, la riflessione aveva tempo di maturare quello che c'era di troppo brusco, nella mia impressione; mentre adesso le mie idee devono passare per gli interpreti né convinti né audaci, forse, come me.[49]

L'importanza di queste preoccupazioni dello scrittore consiste nel timore che gli interpreti (cioè i mediatori con il pubblico) modificassero la psicologia dei personaggi «contadini», non facessero risaltare un'autonomia culturale rispetto alla «vita borghese», anche se la rappresentazione *teatrale* era già un modo di alterare questa sostanza. Ai fini del nostro discorso questo problema della *mediazione* (o alterazione) si presenta in modo rilevante, in quanto il libretto di Targioni-Tozzetti per la *Cavalleria* di Mascagni non è derivato direttamente dalla novella di *Vita dei campi*, bensì dall'elaborazione teatrale della stessa, non solo, addirittura da un particolare tipo di interpretazione della commedia, quella della Duse.

Comunque alla vigilia della *prima*, il Giacosa scriveva sulla *Gazzetta piemontese*: «Egli scelse l'ambiente rusticano perché i congegni della vita sono assai meno complicati ed è quindi meno temerario il tentare di metterli in azione rinunziando ai vieti amminnicoli della tradizione teatrale».[50] Comunque il successo di pubblico vi fu: «L'attenzione profonda fin dall'inizio continuò fino alla scena tra la Duse e il Cecchi (Santuzza e compar Alfio). A questa scena proruppero applausi fragorosi e generali

[49] G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Le Monnier, Firenze 1954, pp. 80-81.

[50] G. Giacosa, *Cavalleria rusticana di G. Verga*, in «Gazzetta piemontese», domenica 13 gennaio 1884, p. 3.

che si rinnovarono di scena in scena fino alla fine. Il dialogo ritradotto schiettamente dal vero, il colore locale indovinatissimo, danno al pubblico una impressione profonda di verità. L'ansia e il terrore per la catastrofe preveduta crescono di scena in scena fino al grido dei monelli del paese: 'Hanno ammazzato compare Turiddu!' Su questo cala rapidamente il sipario».

Questo successo non deve trarre in inganno: anche Verga infatti si illuse che il teatro *verista* con le sue implicazioni sociali (la vita dei contadini, per esempio) si facesse strada e avesse successo. Ma in realtà il pubblico fu impressionato non dal *contesto* contadino dell'opera bensì dalla violenza passionale dei personaggi, da una loro quasi «semi-barbarie»: la Sicilia, infatti, dopo venti anni dall'unità d'Italia era ancora considerata una terra esotica ammantata dalla spedizione dei Mille. Cosicché il successo della *Cavalleria rusticana* come «dramma verista», consiste appunto nella sua brevità che non permetteva un'analisi approfondita della società siciliana, che lo stesso Verga non si era posto dinanzi alla cattiva amministrazione piemontese nell'isola, appartenendo egli, politicamente, a un fondamentale programma di *riforme* sociali e morali, non certamente «sovversive».

Ciò non toglie che il Verga sentisse una particolare atmosfera civile e politica, e una sua *missione* di scrittore. Infatti la situazione dei contadini meridionali divenne, dopo il 1870, un argomento di attualità sociale e politica, per interessamento di alcuni studiosi, tra i quali Sonnino, Franchetti, Villari. Dinanzi alle loro richieste il governo rimase indifferente, ma intanto si era creato un movimento di opinione preparato concordemente da intellettuali meridionali e settentrionali. Il punto d'incontro tra questi uomini era Firenze e la sua università, mentre per i *veristi* era l'ambiente letterario milanese, in cui i siciliani Verga e Capuana erano venuti a contatto con gli scapigliati e con gli altri scrittori realisti e naturalisti. È interessante il caso di questi intellettuali del Sud, per i quali a un primo scambio di esperienze con gli studiosi settentrionali, seguì un ritorno consapevole ai problemi delle loro regioni d'origine. Così è stato, ad esempio, per Verga, per Villari e per il Salvemini.

Le preoccupazioni di Verga erano quindi più che giustificate, per quel che riguarda l'osservanza del vero, il rischio che le *interpretazioni* teatrali o qualsiasi altro intervento non potessero *restituire* la realtà meridionale in modi pertinenti. Per esempio la Duse aveva liricizzato il personaggio di Santuzza e in genere tutta l'atmosfera della commedia, cercando forse di far intravedere tra le pieghe psicologiche dei personaggi «popolari» alcune sottili *nuances* della psicologia borghese (quasi uno specchio dell'*alterità*); Mascagni amplificò, melodrammaticamente, questa interpretazione della Duse; mentre un altro famoso interprete della *Cavalleria*, Giovanni Grasso, pose tutti gli accenti sulla «passionalità» e sull'«onore» (ansiosamente agitati e gesticolati), falsando anch'egli il quadro effettivo del mondo contadino siciliano, non nel senso che le «passionalità» e l'onore non fossero dei gangli della superstizione tradizionale, ma nel senso che l'esplosione di questi sentimenti avveniva in un contesto e se-

condo *modi* diversi (non melodrammatici, ma contenuti, risentiti, spesso silenziosi). Un'analisi di come Mascagni abbia operato la sua scelta, entro l'ambito di una problematica che si sottintendeva alla *Cavalleria rusticana*, è stata di recente fatta da Silvana Monti, accurata studiosa del verismo e della società della Nuova Italia, che vale riportare nei suoi passi più significativi:

> Quando poi Mascagni riprese il tema della *Cavalleria* lo interpretò non secondo lo spirito del Verga, ma quale risultava dallo spettacolo della Duse. Affidò ad uno scrittore superficiale, il Targioni-Tozzetti, la rielaborazione del dramma, e lo musicò falsando il significato ed i caratteri dei personaggi verghiani. Così, ad esempio, la rappresentazione del costume popolare divenne folclorismo paesano; il brindisi, che preannuncia la sfida, si trasformò in un ampio contrappunto tra il coro e il tenore, riecheggiando forse un altro celebre brindisi, quello della *Traviata*, e perciò distogliendo più facilmente gli spettatori dalla serietà della situazione morale e psicologica di quei personaggi popolari. Infine la famosa cavatina «Oh che bel mestiere fare il carrettiere» di compar Alfio tradito e poco dopo vendicatore, appare grottesca oltre che stonata con la psicologia dei contadini siciliani e verghiani, così orgogliosi e decisi nei loro sentimenti e nelle loro azioni. Il teatro verista drammatico e musicale nasceva così all'insegna della incomprensione sostanziale del pubblico per il Verga e della mistificazione di Mascagni.[51]

Certo, aggiungiamo noi, che nella riduzione librettistica di Targioni-Tozzetti ben poco rimane di questa *complessità* espressiva e ideale; solo per la musica la questione si pone in termini lievemente diversi, se non altro per la più complicata individuazione dei vocaboli e costrutti musicali definibili come «veristici». Tuttavia se si considera che la *Cavalleria rusticana* di Mascagni viene stimata come la punta estrema del *verismo*, allora bisogna convenire con la Monti per quel che riguarda l'alterazione al cubo della versione melodrammatica. Infatti il libretto di Mascagni è pieno di stucchevoli e sommarie semplificazioni, tuttavia non si può non osservare che dopo la traccia napoletana di Bellini e di Donizetti, per la prima volta nella musica italiana ottocentesca riappare *il dialetto* sia pure nell'unica *aria*, iniziale e «fuori campo», *O Lola c'hai di latti la cammisa*. Un'apparizione *limitata* del dialetto, dopodiché il libretto prosegue secondo una protocollare e presunta unità linguistica dell'Italia postunitaria. Per comprendere effettivamente il senso di questa *canzuni* siciliana all'inizio della *Cavalleria* di Mascagni, è opportuno ricordare la descrizione nella novella verghiana di Turiddu, tuttora valida al più severo vaglio sociologico:

[51] S. Monti, *Il teatro di Verga e la società della «Nuova Italia»*, in «Problemi», n. 4/5, luglio/ottobre 1967, p. 182.

> Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò dal fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll'uniforme da bersagliere e il berretto rosso, che sembrava quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini. Le ragazze se lo rubavano cogli occhi, mentre andavano a messa col naso dentro la mantellina e i monelli gli ronzavano attorno come le mosche. Egli aveva portato anche una pipa col re a cavallo che pareva vivo, e accendeva gli zolfanelli sul dietro dei calzoni, levando la gamba, come se desse una pedata. Ma con tutto ciò Lola di massaro Angelo non si era fatta vedere né alla messa né sul ballatoio, ché si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla. Dapprima Turiddu come lo seppe, santo diavolone! voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli a quel di Licodia: però non fece nulla, e si sfogò coll'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella.[52]

E l'*aria* che adesso ascolteremo, *O Lola c'hai di latti la cammisa* è appunto una canzone di sdegno, *in ottava*:

> O Lola c'hai di latti la cammisa
> si bianca e russa comu la cirasa,
> quannu t'affacci fai la vucca a risa,
> biatu pi lu primu cu ti vasa!
> Ntra la puorta tua lu sangu è spasu,
> ma nun me'mpuorta si ce muoru accisu...
> e si ce muoru e vaju 'n paradisu
> si nun ce truovo a ttia, mancu ci trasu.[53]

La *canzuni* introduttiva della *Cavalleria* è l'unico impiego che i veristi musicali hanno fatto del dialetto, dopodiché il libretto e la stessa musica proseguono per itinerari diversi: basti considerare che a un certo punto Lola canta uno *stornello toscano*. Quanto agli altri vocaboli e costrutti musicali essi sono riassumibili secondo l'inventario convenzionale degli stilemi veristici: declamato melodico «prosastico», esplosione di *arie* secondo uno *stile lungo*, che in qualche momento fa supporre un retroterra etnico (in parte lo stile della *canzuni* iniziale), frammenti di coro «parlato», tutto ciò unito a uno stile da *romanza-melodrammatica*, all'inneggiare «marziale» ed «enfatico» del coro, a una retorica gestualità vocale-teatrale. Stilemi questi ultimi che ben si adattano all'intenzione di rappresentare le «passioni» degli individui che spesso in Mascagni sembrano avvicinarsi più alla interpretazione di Giovanni Grasso che a quella della Duse.

La sequenza finale dell'opera che adesso ascoltiamo riassume appun-

[52] G. Verga, «Cavalleria rusticana», in *Tutte le novelle*, vol. I, Mondadori, Milano 1967, p. 107.
[53] Ascolto: P. Mascagni, *O Lola c'hai di latti la cammisa* (*Cavalleria rusticana*).

to questi *stilemi: A casa, Viva il vino, A voi tutti salute, Mamma, quel vino è generoso* e infine il fulmineo duello rusticano e il lacerante grido. «Hanno ammazzato cumpare Turiddu!» Una sequenza *tipica* per ricavarne le contraddizioni e i limiti oggettivi di un certo verismo contadino: il cantare in coro si avvicina a una innografia che in seguito approderà all'*Inno al Sole*; il brindisi rientra nella convenzionalità delle «bicchierate» del melodramma ottocentesco, sia pure variegato da modi popolareschi operettistici; i termini della tragedia rusticana rientrano nella tradizione del realismo verdiano, se si vuole; elementi di cronaca: il parlottare della «gente» e il grido finale.[54]

Le considerazioni di carattere sociale e ideologico fatte per la *Cavalleria rusticana* valgono anche per i *Pagliacci* di Leoncavallo, scritti appunto due anni dopo, nel 1892. Il *prologo* dell'opera dichiara esplicitamente le intenzioni dell'autore: «Egli ha cercato di pingervi uno squarcio di vita». L'azione ha luogo a Cardeto, in Calabria. Una compagnia di attori da fiera composta da Canio, il capo, da Nedda, sua moglie, da Tonio e Beppe, pianta le tende in un paesetto per dare rappresentazione. Prima dello spettacolo Nedda ha un convegno col suo amante Silvio. Canio, messo sull'avviso da Tonio, sorprende gli amanti; Silvio si salva con la fuga. Nel secondo atto si assiste alla rappresentazione. La situazione, sulla scena, è analoga a quella reale: Colombina (Nedda) riceve in casa il suo amante Arlecchino. Ma Pagliaccio (Canio) suo marito, li sorprende. Mentre Nedda continua a recitare la parte di Colombina, Canio vive sul serio la sua situazione di marito tradito e la uccide.

Come nel caso di Mascagni, anche qui il verismo cosiddetto contadino punta su alcune passioni «elementari», secondo alcuni dettami zoliani, strumentalizzandole artificiosamente e convenzionalmente. Oltre a ciò nei *Pagliacci* di Leoncavallo riaffiora il mondo «rusticano» attraverso la mediazione delle *maschere* della Commedia dell'Arte, che a livello della tradizione culta è stata, per molto tempo, l'unica rappresentazione rustica *tipica*, almeno dal Cinquecento in poi. Una visione del «popolo» con schemi ormai fissi: il vino, il sesso, l'onore, una equivoca «passionalità», almeno nel verismo musicale melodrammatico. D'altra parte, dopo la *Cavalleria* e i *Pagliacci*, le imitazioni e i riecheggiamenti non mancarono: basti ricordare un'opera come *Mala vita* di Giordano, in cui si vogliono rappresentare i *bassi* di Napoli dell'inizio dell'Ottocento (analoghi, d'altra parte, a quelli fine secolo); l'ambiente della *guapperia* e della *camorra*; le superstizioni, sacre e profane, della tradizione popolare ecc. Si profilava una dimensione nuova dei libretti, che forse avrebbe avuto degli sviluppi insospettabili, se una cosiddetta «crisi di gusto» non avesse, ansiosamente, voluto liquidare il *verismo* musicale e melodrammatico, come «grossolano e volgare». Le critiche e le disamine di un Bastianelli o di un Torrefranca parlano chiaro: è da questo punto che il sentiero del populismo lascia le orme del rapporto musicisti-popolo attraverso la vocalità o il libretto ottocenteschi, per avviarsi a un rapporto con il patrimonio tradizionale etnico-musicale con risultati altrettanto discutibili e convenzionali.

[54] Ascolti: P. Mascagni, *A casa, Viva il vino, A voi tutti salute, Mamma quel vino è generoso* (*Cavalleria rusticana*).

Dai *Pagliacci* ascoltiamo adesso la sequenza importante del secondo atto, quando cioè sulla scena viene rivissuto il «tradimento» che già vi era stato nella vita reale, fino al punto in cui Colombina (Nedda) riceve il suo amante Arlecchino. C'è soprattutto in questa parte dell'opera un andamento da *cantastorie*, che sa appassionare il pubblico ai drammi del cuore e della morale; manca invece, puntualmente, il dialetto.[55]

7. Il sentiero del populismo seguirà nuove orme dopo i confini veristici di Mascagni, Leoncavallo e dei loro numerosi imitatori. Mentre le fila del rapporto musicisti-popolo erano state prima individuate nei contenuti melodrammatici, negli insiemi equivalenti del teatro-musicale, nel simbolismo politico e morale *attribuito*, nel desiderio di musicare «squarci di vita» e nei loro rispettivi vocaboli e costrutti musicali, ora, con i due esponenti più estroversi del verismo cosiddetto rustico, si ha una svolta. A essa contribuirono vari fattori, tra i quali una dichiarata insofferenza critica per la tradizione melodrammatica ottocentesca e una maggiore accentuazione del carattere di «italianità» della tradizione musicale del passato, entro il cui ambito sarebbero dovute rientrare le tradizioni musicali etniche. In altri termini si sarebbe dovuti passare da una immagine simbolica e ideale di «popolo» a una verifica del patrimonio etnico-musicale di una società civile definita ancora genericamente «italiana» e non invece contadina, artigiana, borghese e via dicendo.

L'insofferenza per la tradizione melodrammatica ottocentesca, con le sue propaggini veristiche, si manifestò soprattutto, se non unicamente, in sede critica: le riserve di un Torrefranca su Puccini o di un Bastianelli su Mascagni sono più che significative. Questo atteggiamento corrosivo verso il melodramma fu accompagnato, com'è noto, da un nuovo interesse verso le antiche musiche strumentali del Seicento e del Settecento; da un risveglio di un sinfonismo strumentale antico e moderno (quest'ultimo su modelli stranieri); da uno studio più accurato e italianeggiante delle fonti musicali; da un particolare, e talvolta accentuato, nazionalismo anche nelle questioni culturali. Tutto ciò entro l'ambito di una tensione ideale risorgimentale ormai definitivamente storicizzata (o almeno presunta tale), nel quadro dei problemi della società civile della «Nuova Italia», che il *verismo* aveva in parte pallidamente riflesso, sotto l'influenza anche del positivismo. In questo clima il rapporto musicisti-popolo avrebbe dunque dovuto configurarsi ancor più come una dialettica tra la musica colta e la *parola*, dialettale e *definitivamente* popolare, che è poi la musica etnica di tradizione orale.

In che senso era possibile stabilire in Italia un rapporto musicisti-

[55] Ascolti: R. Leoncavallo, *Presto affrettiamoci, Pagliaccio, mio marito* (*Pagliacci*).

popolo, attraverso il patrimonio di tradizione orale, alla fine dell'Ottocento e agli inizi di questo secolo, considerando quali erano state le caratteristiche del passato? Abbiamo visto come durante il periodo risorgimentale questo rapporto fosse stato spesso alimentato da motivi *ideali* espressi o impliciti, anche da un inconscio legame con il retroterra etnico, soprattutto per quel che riguarda i *modi* di elaborazione e presentazione della materia musicale (contenuti d'appendice, grandi «storie» con personaggi-chiave equivalenti, vocalità di «facile» ricezione, strumentazione con mezzi bandistici ecc.). Ma in questo rapporto socialmente circoscritto, e per quanto divulgato, «armonizzato» e «ridotto», si può dire che sia sempre mancato l'elemento etnico-musicale, inteso come documento-di-raccolta soprattutto al livello contadino. Cioè non vi era mai stato un rapporto diretto *tra* musica colta-melodrammatica *e* ninne-nanne, filastrocche, canzoni narrative e religiose, ottave rime, canti di lavoro, lamentazioni funebri a livello contadino. Cioè un patrimonio, come si è osservato anche a proposito del «popolare» melodramma, che rimase praticamente impermeabile alle influenze della musica colta urbana, culturalmente circoscritta. Se si esclude il particolare fenomeno della canzone napoletana, il rapporto musicisti-popolo nell'Italia romantica sembrerebbe limitarsi ai contenuti di alcuni libretti, ai modi di costruire le «situazioni» drammatiche-musicali, ad alcuni costrutti musicali che comunque la nostra storiografia musicale non ha ancora chiarito. Mai comunque i compositori ottocenteschi, fino ai veristi, sembrano aver attinto a quelle *collane* di «canti popolari», soprattutto quella di Ricordi, che incominciarono la loro pubblicazione prima della metà del secolo con le «raccolte» di canti e canzoni di Napoli e di Milano. Ma queste *collane* popolari-musicali non rappresentarono un valido punto di riferimento per il patrimonio etnico-musicale prevalentemente contadino, per le numerose alterazioni, controllabili e no, che subirono ad opera degli «elaboratori e riduttori». In tal senso è opportuno ricordare cosa ha scritto il Caravaglios, circa quarant'anni fa, in occasione del III Congresso di arti e tradizioni popolari:

> Si tratta, com'è noto, di volumi nei quali sono riprodotte le melodie popolari delle maggiori regioni d'Italia, volumi che dovrebbero essere considerati definitivi per lo studio del nostro canto popolare, ma che purtroppo non hanno alcun valore per lo scienziato in quanto redatti a fini strettamente artistici, come dimostrano i rivestimenti armonici appiccicati alle melodie, rivestimenti che il più delle volte sono ricercati e, quindi, non aderenti né rispondenti al carattere popolare, i tentativi di polifonia, i cambiamenti di tonalità, i ritocchi, talvolta anche profondi, alla melodia.[56]

[56] C. Caravaglios, *Metodi ed orientamenti nella ricerca delle tradizioni popolari musicali*, in AA.VV., *Atti del III° Congresso nazionale di arti e tradizioni popolari*, Edizione dell'Opera Nazionale Dopolavoro, Roma 1936, p. 91.

Ma non è sufficiente fare questa constatazione, è necessario spiegarsi perché questo fenomeno sia avvenuto in Italia, come in altri paesi, e come esso si sia particolarmente configurato nel nostro paese. Chiarire queste cause significa spiegarsi perché nell'Ottocento non vi sia stato in Italia un rapporto diretto musicisti colti-patrimonio etnico-musicale, e perché quando detto rapporto si è stabilito sia stato così formale, o addirittura estetizzante.

Anzitutto bisogna considerare che le raccolte di canti popolari, nell'ambito di un più ampio movimento demologico-romantico, furono in Italia soprattutto «raccolte di testi letterari»: ciò vale dal Tommaseo fino al Nigra o al D'Ancona. Cioè i «canti» venivano raccolti e pubblicati da letterati, dei quali solo pochi si ponevano la questione della *parte musicale*, e quand'anche se la posero urtavano contro un analfabetismo musicale popolare, sia loro che di alcuni «maestri di musica» ai quali si rivolgevano per chiedere aiuto. Vale a dire che i livelli dei demologi-letterati e dei musicisti-compositori non avevano alcuna occasione di venire a contatto, e non c'era clima «quarantottesco» che potesse ridurre le distanze. Tuttavia cominciarono a essere pubblicate le raccolte di musica popolare, sia pure con le caratteristiche alle quali si è accennato. Ma chi erano questi raccoglitori? Senza volere in questa occasione sottilizzare, essi appartenevano alla cerchia di quei «riduttori e divulgatori» protagonisti dei circoli e delle associazioni ricreative, nei quali il verbo del melodramma veniva spezzettato. Cioè era una posizione marginale, sia degli studiosi letterati di tradizioni popolari, e sia dei musicisti-compositori; una posizione divulgatrice, acritica, nel cui ambito rientrava anche la «trascrizione» di canti e canzoni popolari e popolaresche. Ma se, come abbiamo visto, le opere di compositori come Donizetti, Bellini e Verdi, subivano delle «riduzioni» e alterazioni piuttosto rilevanti, è facile capire come uno stesso criterio riduttivo presenziasse alla «trascrizione» di canti popolari regionali, della maggior parte dei quali, in queste raccolte, non si ha notizia di come, dove, quando e *da chi* siano stati raccolti i canti. Ora se la «trascrizione» del patrimonio etnico-musicale di tradizione orale è ancora oggi un problema, figurarsi quale riduzione stilistica subirono i canti raccolti da un contadino abruzzese, da un pastore calabrese o da un battipali veneziano nell'Ottocento, da parte di questi «riduttori e divulgatori». Naturalmente in questo quadro non mancarono le eccezioni (facciamo l'esempio del Ferrara, in Sicilia); tuttavia oltre alla questione filologica (che accomuna l'Italia ad altri paesi) interessa parimenti sottolineare, nel nostro discorso, come la *posizione* stessa di questi «raccoglitori» di canti popolari nell'Ottocento, fosse tale da renderli periferici. Basti, ad esempio, dire che un Pitré e un Favara, che lavorarono per tutta la vita studiando, a Palermo, i canti popolari siciliani, ebbero occasione di incontrarsi appena due o tre volte, ciascuno rimanendo nella *metà*, letteraria o musicale, dei propri studi: quindi ancora più peregrina l'ipotesi di un avvicinamento tra demologi e musicisti-compositori. In altri termini si potrebbe anche dire che la figura del raccoglitore-riduttore-armonizzatore di canti popolari nell'Ottocento italiano è molto vicina alla statura del librettista, con la differenza che quest'ultimo era una *neces-*

sità per il compositore, mentre il primo non lo era. Infatti non si può non tener conto che le «armonizzazioni ed elaborazioni» dei raccoglitori di canti popolari dell'Ottocento e dopo, sono sotto l'influenza della musica colta melodrammatica e, ad eccezione di alcuni casi, nessuno si pone il problema della «restituzione» filologica del canto popolare. La divaricazione tra questi due livelli prosegue, come si è visto, fino al *verismo*, nonostante l'impiego di qualche *stornello* da parte di Puccini o della *canzuni* introduttiva della *Cavalleria rusticana*.

Ma sarebbe erroneo non osservare come, verso la fine del secolo scorso e gli inizi di questo, il problema della restituzione filologica del canto popolare cominciasse a cambiare rotta a opera di un Ferrara o più tardi di un Favara, di un Senigaglia o di altri. Tuttavia l'attività etnica di due musicisti come il Favara o il Sinigaglia, dimostra ancora una volta come i livelli della tradizione-etnica e quello della tradizione compositiva-culta fossero separati. In ambedue questi compositori l'interesse verso il canto popolare documentario è profondo, serio, ma egualmente e in ambedue, nel momento in cui il canto popolare viene *utilizzato*, si ha il configurarsi di una dicotomia convenzionale: citazione popolare su un tessuto linguistico del tutto estraneo. Sia Favara che Sinigaglia risentono del clima strumentale centro-europeo che si andava diffondendo nei nostri conservatori di musica a fine secolo, con quel gusto per il «descrittivismo sinfonico» che può anche considerarsi l'altra faccia del *verismo*. Eppure sia il Favara che il Sinigaglia non mancarono di scrupolosità nel raccogliere la melodia, ma soprattutto il Sinigaglia sembrò, romanticamente, puntare sulla «fedeltà melodica», che è solo un elemento (e spesso non il più importante) della restituzione filologica dei documenti popolari. Su questa scrupolosità è opportuno ricordare quanto riporta il Rognoni nella prefazione al *24 vecchie canzoni popolari piemontesi*, pubblicato postumo circa dodici anni fa. Scrive il Sinigaglia:

> Un giorno d'estate, sui colli di Cavoretto (1902), udii da una contadina cantare una così bella canzone che ne rimasi colpito, e pensai che un'accurata ricerca potesse rivelare insospettate ricchezze nel campo del folklore musicale piemontese. Il libro di Costantino Nigra mi riuscì di molto aiuto in queste indagini. Leggendo il primo verso delle poesie popolari alle contadine da me interrogate, sovente riuscivo, a poco a poco, a ridestare in loro il ricordo della melodia [...] Queste canzoni erano quasi tutte dimenticate; non si cantavano più salvo forse talora nelle lunghe veglie invernali [...] Una volta ebbi un terzetto di vecchie oltre gli ottant'anni, volenterosissime, liete e un poco orgogliose del compito a loro affidato. Caso raro: più frequente è la diffidenza, il timore di «essere prese in giro», l'incomprensione dello scopo e dell'interesse di queste ricerche. È sovente difficile – nelle donne di tarda età – discernere attraverso il tremolio della malsicura cantilena, il disegno chiaro del tema e la linea ritmica, interrotta sovente da *corone* di carattere volontario e personale.[57]

C'è in questo ultimo periodo del Sinigaglia ancora la traccia di un *etnocentrismo-romantico* che non si è comunque ancora trasformato in *narcisismo-naturalistico* (ed estetizzante) come sarà per alcuni compositori successivi, proprio perché il Sinigaglia aggiunge: «La prima qualità che si richiede a chi raccoglie poesie e musica delle vecchie canzoni popolari, è l'onestà artistica spinta fino allo scrupolo [...]». Comunque di questa seria scrupolosità solo un pallido riflesso si ha nelle composizioni su «temi popolari» del Sinigaglia: vi è soprattutto una onestà e fedele «restituzione» melodica: ma questo tipo di «restituzione» è troppo storicizzante (ed è stata comune a tutto il folklorismo tardo-romantico della musica europea) per intaccare e modificare la struttura del linguaggio del musicista, sicché il tessuto linguistico-musicale, nel quale dovrebbe inserirsi la *parola* popolare ed etnica, è quello di uno strumentalismo, che trae origine da Brahms e, nota il Rognoni, anche da Mahler, che tende inesorabilmente a modificarsi in «poema sinfonico», con quel margine di aulicità-bucolica che questo termine comporta: non è un caso che Sinigaglia, a Praga, avesse conosciuto e frequentato Dvorak. Ma la questione della citazione etnico-musicale *storicizzante* o *strutturale* è complessa e importante, in quanto delimita un chiaro spartiacque nel rapporto musicisti-patrimonio musicale etnico, che è poi una variante del rapporto musicisti-popolo.

Ma è bene, prima di approfondire questo problema, sia in questa conversazione che nella prossima, ascoltare la *suite* per voce e orchestra *Vecchie canzoni popolari piemontesi* di Sinigaglia: il titolo della maggior parte delle canzoni rivela subito l'area di raccolta. Si tratta infatti di canzoni narrative: *La pastora fedele*, *Il cacciatore del bosco*, *La pastora e il lupo*, *Cecilia*, *Il pellegrino di San Giacomo*, alle quali si aggiungono due canti scherzosi *Il grillo e la formica*, *Il maritino* e quindi una *Ninna-nanna*. Il lato più importante della «trascrizione e strumentazione» del Sinigaglia è, come si è detto, la fedele *restituzione melodica*: e così anche, con un minimo di stilizzazione, il ritmo. È comunque una *restituzione* non sempre lineare (ad esempio nella *Pastora e il lupo*) ma se si considera a quale punto di sofisticazione arriverà più tardi l'elaborazione e l'utilizzazione folklorica, la si può considerare eccezionale.[58]

Certamente nella *restituzione* del documento etnico-musicale, il Sinigaglia ebbe il vantaggio di avere un materiale settentrionale e «narrativo», nel quale le *corone* della voce o i singhiozzi delle *cadenze* non si presentavano così drammatiche come ad esempio quelle siciliane al Favara, del quale parleremo in seguito. Ma le canzoni «narrative» del Sinigaglia possono servire a rilevare come dinanzi agli stessi documenti popola-

[58] Ascolti: L. Sinigaglia, *La pastora fedele*, *Il cacciator del bosco*, *La pastora e il lupo*, *Il pellegrino di San Giacomo*, *Ninna nanna*, *Il grillo e la formica*, *Cecilia*, *Il maritino* (*Vecchie canzoni popolari piemontesi*).

ri si siano avuti nel quadro della musica «italiana» del primo Novecento, reazioni diverse, contrastanti, di costrutti e vocaboli musicali. Basti considerare le *Tre canzoni italiane*, anch'esse per voce e orchestra, di Pizzetti: *Donna Lombarda, La prigioniera, La pesca dell'anello*. Questa diversità di reazione musicale dimostra come il rapporto musicisti-patrimonio etnico-musicale, in Italia, sia complicato e mediato da un insieme di fattori, dimostrativi di come, per il nostro paese, sia problematico parlare di una musica nazionale e popolare, nel senso che a queste due definizioni si è di recente inteso dare. I *perché* rientrano in un ambito più vasto che interessa non soltanto la musica ma la cultura italiana nel suo insieme. Comunque anche per la musica sono valide queste motivazioni: diversità spesso radicale tra città e campagna, specie dal Rinascimento in poi, con canali di circolazione culturale urbana e rurale incomunicanti; sviluppo di un'arte colta urbana, con larga fascia artigiana, mediatrice ma anche delimitante il patrimonio etnico della campagna; assenza di una storia culturale-nazionale, e quindi formazione di élite urbane-cosmopolite unitamente a secolari sedimentazioni regionali; sviluppo di un automatismo stilistico culto, spesso estraniato, frontalmente, da una realtà storica e sociale. Questi e altri motivi che per la musica, ad ogni modo, si configurano con maggiore complessità proprio per l'individuazione *causale* dei «vocaboli e dei costrutti». Sicché, all'inizio del secolo, la sintesi appariva piena di contraddizioni: verismo melodrammatico, avvicinamento al patrimonio etnico (sia pure con tutte le *mediazioni*), recuperi «arcaici» di italianità, contestazioni di modernità implicate ad affermazioni nazionalistiche. Questa problematica si riflette soprattutto nella generazione dell'80, cioè quella di Pizzetti, Malipiero, Casella, Alfano, Respighi e sui loro successivi imitatori, epigoni e discepoli, presso i quali la «presenza» folklorica, in una maniera o nell'altra non mancò. In questa problematica rientrano dunque le *Tre canzoni italiane* di Pizzetti, del 1926, che sono appunto tre canzoni «narrative»: i precedenti di questa traccia populistica in Pizzetti sono forse da rintracciare ne *I pastori*, su testo di D'Annunzio, nelle *Due liriche drammatiche napoletane* su parole di Salvatore Di Giacomo. Ma mentre queste sono d'autore, le *Tre canzoni* sono anonime. Quanto al costrutto musicale in esso convergono vari elementi, indicativi di una situazione culturale e psicologica, almeno fino agli anni trenta di questo secolo, implicante un insieme di sfasature ed equivoci, soprattutto nel momento populistico: il popolare inteso come generico «arcaicismo», particolarmente religioso e chiesastico. Vale a dire l'equivoco che il patrimonio etnico-musicale, almeno in Italia, altro non fosse che la discesa di *modi* chiesastici-medievali. Argomento che l'odierna etnomusicologia ha smontato, considerando la «doppia» tradizione musicale religiosa: quella liturgica-chiesastica e quella etnico-popolare, reciprocamente influenzantisi, fino a un certo punto, ed entro un ristrettissimo repertorio. Altro equivoco il far coincidere il «popolare» o con una specie di monotona iterazione «infantile» (sinonimo per molti di *elementarità*) o con la «sanguigna immagine» del verismo melodrammatico: sicché, come nel caso di queste *Tre canzoni* di Pizzetti, spesso l'espressione po-

polare si identifica con l'*enfasi* di un sentimentalismo incontenibile, contraddittorio, tra l'altro, con la misura del *recitativo* tipico del compositore; oppure il popolare si identifica con uno stato di fatalismo pessimistico o di oscuro medievalismo, anche se per la verità le tre canzoni narrative musicate dal compositore sono tra le più «drammatiche» del repertorio epico-lirico. Lontano è invece, in queste canzoni, qualsiasi riferimento etnico, nel senso melodico del termine: riferimento improbabile, dato che in Pizzetti, come in alcuni altri compositori della generazione dell'80, l'accostamento all'*italianità* vorrebbe essere di struttura, non folklorico, ma troppo circoscritto ad alcune particolari fonti *modali*, culte del medioevo, per essere incisivo e caratterizzante nel rapporto di cui noi trattiamo.[59]

8. Parlando del Sinigaglia e della dicotomia che era possibile riscontrare nella sua duplice veste di raccoglitore di canti e compositore culto, abbiamo anche citato il nome di Alberto Favara, il quale come musicista colto è forse meno noto del Sinigaglia, ma il suo lavoro di etnografo-musicale tra la fine dell'Ottocento e il nostro secolo lo pone tra le figure più rappresentative di un determinato clima culturale. La sua importanza nell'ambito dell'etnografia-musicale italiana è paragonabile a quella di un Pitré, e il suo *corpus* di melodie popolari siciliane, raccolte direttamente *sul campo* con grande pazienza e fatica, non ha nulla a che vedere con le curiosità «rustiche», o i week-end folkloristici. È un lavoro da pioniere come è provato dai due volumi che solo dieci anni fa furono pubblicati a cura di Ottavio Tiby.[60] Delle settecentotre melodie [61] contenute in questo *corpus* popolare musicale siciliano, cinquecento hanno un impianto *modale*, cioè una struttura musicale *fuori* dalla tonalità maggiore-minore della cultura musicale europea colta, almeno dal 1500 in poi. Questa *modalità* è riscontrabile anche in tutte le altre regioni italiane, specie quelle meridionali e insulari e la sua individuazione è il risultato di migliaia di registrazioni effettuate in questi ultimi venti anni che rappresentano un patrimonio documentario di estremo valore, e la base per qualsiasi ulteriore studio etnomusicologico si voglia intraprendere oggi in Italia.

Che significa questa *modalità* fuori dalla tradizione *tonale temperata* della musica colta? Significa anzitutto l'esistenza o la coesistenza, di almeno *due* culture parallele: quella urbana e quella contadina. Queste due culture per alcuni fattori hanno avuto delle osmosi e degli scambi equivalenti (ad esempio i contenuti ideologici o le metriche poetiche di deriva-

59 Ascolti: I. Pizzetti, *Donna lombarda, La prigioniera, La pesca dell'anello* (*Tre canzoni italiane*).

60 Cfr. A. Favara, *Corpus di musiche popolari siciliane*, vol. I e II, a cura di Ottavio Tiby, Accademi di scienze lettere e arti, Palermo 1957.

61 Carpitella circoscrive la sua riflessione ai nn. 1-703 del *Corpus* di Favara, corrispondenti ai generi Canti lirici (I), Ninne nanne (III), Repiti (IV), Canti del mare (V), Canti religiosi (VI). I rimanenti nn. 704-1090, non sono presi in considerazione probabilmente a causa della connotazione ritmica che in essi prevale, la quale risulta meno pertinente ai fini della valutazione modale che pare interessare maggiormente Carpitella in questa parte della sua riflessione.

zione culta), ma per altri sono state del tutto impermeabili (scale, intonazioni, modi di emissione della voce, strutture melodiche e morfologiche). I recenti studi etnomusicologici italiani hanno tra l'altro verificato l'impermeabilità di alcuni fattori dimostrando, ad esempio, che al livello della tradizione musicale orale contadina non si ritrovano stilemi o strutture della musica colta (sia essa strumentale o vocale-melodrammatica). Tra i fattori non comunicabili vi è appunto la *tonalità temperata* della musica culta europea: naturalmente una incomunicabilità che ormai interessa solo alcuni repertori e tipi di canti nell'ambito di un determinato contesto sociale. Ora il Favara e gli altri pochi etnografi-musicali della sua generazione o di quella appena successiva, ebbero il merito di individuare un sottofondo *impermeabile* alla recente cultura musicale europea, riferendo, nel caso siciliano, non senza l'influenza di un «grecismo» allora di moda, tutte le strutture etnico-musicali di base all'antica musica greca, che in Sicilia aveva trovato un'area di espansione e di teorizzazione. È questo un problema dibattuto, ma è certo che oggi è possibile studiare o «restaurare» l'antica musica greca più attraverso i documenti etnico-musicali, che con lo studio di quei pochi frammenti che di quella musica ci sono pervenuti o dei trattati teorici.

Ma quel che qui interessa rilevare è che, ancor più in questo orizzonte culturale e di problemi storici, appare «circoscritta» lessicalmente l'area d'influenza della *popolarità* melodrammatica ottocentesca o più recente: cioè l'estraneità di una esperienza lessicale musicale etnica, alle avventure e ai fenomeni stilistici culti. Questa dicotomia, come si è già osservato, appare ancor più lacerante in Italia: infatti persino pionieri come un Favara, che dedicarono la vita all'etnografia musicale e che sognarono una edizione critica di canti popolari con la «sola» melodia, furono essi stessi costretti a piegarsi a una edizione «armonizzata ed elaborata», che avesse le caratteristiche di una divulgazione *guidata* ed etnocentrica, borghese e piacevole, come è stata appunto la *collana* folklorica di Ricordi, per circa un secolo. Per la verità il problema dell'armonizzazione ed elaborazione è stato una spina per molti musicisti-etnografi: basti ricordare Béla Bartók, che fin da quando iniziò le sue ricerche, cioè dal 1904 in poi, «dovette» resistere alle facili divulgazioni, e non per pura aristocrazia o spirito d'élite, ma affinché l'armonizzazione, l'elaborazione e la divulgazione non divenissero mistificazione e adulterazione. E quando lo stesso Bartók fece delle «armonizzazioni» di canti popolari ungheresi o balcanici in genere, propose dei problemi nuovi che egli risolse in modo del tutto particolare e individuale. Egli infatti rappresenta, nel quadro europeo, l'unico esempio moderno di utilizzazione «strutturale» del materiale etnico musicale, in modo tale che non vi fosse alcuna ovvia «restituzione» folkloristica e veristica (dalla quale, forse, non fu esente lo stesso Kodály) e che fosse nello stesso tempo una determinante per la formazione di un proprio stile di compositore «culto». L'esempio di utilizzazione «strutturale» è molto raro nell'esperienza musicale europea: forse lo si può riscontrare nelle intuizioni etniche di un Mussorgskij o di Stravinskij.

In Italia, più che in altri paesi, non vi erano certo le condizioni per una tale utilizzazione strutturale: anzitutto per le ragioni alle quali abbiamo già accennato, cioè la divaricazione sempre più crescente tra cultura urbana e cultura contadina dal Cinquecento in poi; la conseguente coagulazione di uno stile musicale «alto» e di uno stile musicale «rustico» basso; la mancanza di una storia nazionale in senso politico. Infatti quei paesi slavi o balcanici che fin dall'Ottocento dovettero crearsi una propria cultura nazionale (anche musicale) centrarono i propri sforzi costruttivi sulle tradizioni etniche, o almeno sulle stilizzazioni che esse avevano avuto nel tempo, essendo dette tradizioni l'*unica* base culturale autoctona. In Italia, semmai il problema di una cultura e quindi di una musica nazionale fosse stato posto in termini precisi e perentori (poiché nei primi trenta anni di questo nostro secolo fu posto in modi enfatici, retorici e talvolta patetici), si sarebbe incappati certamente in una scelta, in una alternativa: la grande tradizione culta o l'oscura tradizione etnica, difficilmente collegatesi nel tempo per una frattura sempre più rilevante tra città e campagna, e per un particolare sviluppo cittadino-europeo della musica culta. Ma per la verità detto problema non fu posto mai in Italia in termini seri di coscienza storica, ma soltanto come corrosione del passato prossimo (il melodramma) o come esaltazione del passato remoto (lo strumentalismo o il madrigalismo della musica sei-settecentesca o dei secoli precedenti).

Questo discorso è sembrato opportuno farlo, anche se non fino alle estreme conseguenze, poiché il populismo, o forse per essere più esatti il crepuscolo del populismo, passa anche attraverso le questioni dell'*italianità* e dei *restauri* di antiche musiche italiane, considerate nella singolare accezione di «primitive», allo stesso modo come «primitivi» vengono considerati nella storia dell'arte i pittori del due-trecento. *Italianità* che a un certo punto non poteva fare a meno del patrimonio etnico-musicale, in un paese di secolare tradizione contadina.

Ma prima di inoltrarci nelle considerazioni sull'*italianità*, il *populismo* e il *patrimonio etnico-musicale*, sarà opportuno ascoltare un canto siciliano armonizzato ed elaborato da Favara, *A la barcillunisa*, cioè secondo il *modo* di cantare del paese di Barcellona, in Sicilia, vicino Palermo. La versione per canto e pianoforte, a nostro avviso, è un pallido riflesso di tutto quel lavoro di analisi e annotazioni che Favara compì con eroica pazienza quando raccolse i canti *sul campo*: il tipo di emissione di voce, i passaggi di alcuni microintervalli, la *tenuta* di alcune corone, le pause di fraseggio, tipicamente contadino, sono letteralmente sommersi da uno stile *da camera*, in cui l'enfasi melodrammatica e l'accompagnamento pianistico germano-romantico sono facilmente individuabili.[62]

Questa *italianità* in cui è implicito il rapporto musicisti-popolo, considerando che il concetto di italianità diveniva consistente solo se si pensava agli italiani o ad un popolo specificatamente italiano, come fu risol-

[62] Ascolto: A. Favara, *A la barcillunisa*.

to dai musicisti della generazione dell'ottanta e da quella immediatamente successiva? Si può affermare che la questione fu risulta, volta per volta e individuo per individuo (o discepolo per discepolo), secondo le due alternative che questa *italianità* comportava almeno schematicamente: a) riferimento alle «antiche» musiche *italiane*; b) riferimento al patrimonio popolaresco, più che etnico. Oppure, ed anche, la sintesi delle due alternative, nell'ambito di avventure stilistiche che comportarono una specie di costruttivismo «mediterraneo», di futurismo, di neo-classicismo e altro. Comunque si trattò, in gran parte, di una mediazione stereotipa dinanzi alla diretta ed effettiva realtà, sociale e storica. È proprio nell'ambito di questo moto pendolare tra le alternative dell'*italianità* che va considerato il rapporto musicisti-popolo nei compositori della generazione dell'ottanta, e in quella immediatamente successiva, durante la quale, verso la fine degli anni trenta, si potrà parlare, relativamente al patrimonio etnico e popolaresco, più che di impegno civico o culturale, di formali «esercizi folklorici».

Non è un caso che proprio mentre una certa pubblicistica del tempo invitava i musicisti a «raccogliere e scrivere» *per il popolo*, gli studi di etnomusicologia subivano in genere un arresto, venendo così meno qualsiasi controllo alle «raccolte di canti» che ormai rotolavano verso una utilizzazione edonistica-ricreativa più che verso una cauta ricerca filologica e sociale. È evidente il perché la generazione dell'ottanta non poté operare nel senso di una musica nazionale e popolare: una storiografia musicale ancora incerta che non poteva fornire documenti antichi culti, esattamente individuati e storicizzati, e un patrimonio etnico musicale, conosciuto non profondamente ma solo attraverso i «relitti» popolareschi di una Atlantide sommersa. Comunque nella generazione dell'80 il rapporto musicisti-popolo è più rilevante di quanto non si sospetti.

Le orme di questa italianità, culta e popolaresca, si ritrovano in molti titoli di opere di Casella: *La Giara* su testo di Luigi Pirandello; la rapsodia per grande orchestra, su temi popolari meridionali, *Italia; Pagine di guerra*, cinque film-music; *Marcia rustica*, per le nozze della principessa di Piemonte; *Canto e ballo sardo* per coro e orchestra da camera ecc. Di questa traccia popolaresca noi ascolteremo le *Quattro favole romanesche* su testo di Trilussa, per canto e pianoforte, che sono del 1923, ma che possono essere accomunate, come atteggiamento verso il patrimonio etnico tradizionale, alle due elaborazioni di canti popolari, sardo e abruzzese, del 1928, e alla *Ninnananna, corbellina* del 1934, oltre ad altri componimenti. Un accostamento, nel caso delle *Quattro favole romanesche*, che punta sul *contenuto* letterario: un testo popolaresco, in dialetto, corrosivo e spregiudicato com'è quello delle *Favole* di Trilussa. I titoli delle quattro favole moralistiche sono: *Er coccodrillo, La carità, Er gatto e er cane, L'elezzione del Presidente*. Ciascuna di queste favole è un aforisma pungente, satirico, verso gli uomini e le cose, attraverso la secolare metafora degli animali: in esse si riflette una certa autonomia di classe, che è propria della satira popolare e che Trilussa, nell'ambito della tradizione del Belli, riflette nel suo stile e nel suo lessico. *Er coccodrillo* rinnova l'eterna satira sulle donne e le mogli in particolare:

Ner mejo che un signore e na' signora
marito e moje, staveno sdraiati
su la riva del mare, scappò fora
un Coccodrillo co' la bocca aperta
e l'occhi spaventati.
La moje, ch'era sverta,
s'aggiustò li riccetti e scappò via:
mentre ch'er Coccodrillo, inviperito,
se masticava er povero marito
come magnasse un pollo a l'osteria.
Siccome er Coccodrillo, per natura,
magna l'omo e poi piagne, pure quello
se mésse a piagne come 'na creatura.
Ogni cinque minuti
ciaripensava come li cornuti
e risbottava un altro piantarello.
Tanto ch'er giorno appresso, a l'istessa ora
ner rivedé la povera signora
riprincipiò le lagrime e li lagni;
sperava forse che s'intenerisse:
ma invece, sì! La vedova je disse:
– Dio mio, quanto sei scemo! Ancora piagni?

La Carità per le pulci, richiesta a un presidente d'una società «che protegge le Bestie martrattate», rientra nelle immagini del vaudeville e del varietà di tipo chapliniano; quanto alla beffa che un asino tira agli altri animali, camuffandosi da leone e facendosi così eleggere presidente, rientra anch'essa nella tradizionale satira popolare verso l'autorità e il potere costituito; così anche il vecchio contrasto tra gatto e cane e i loro modi di vedere i rapporti con gli uomini.[63]

La stessa pendolarità tra *contenuti* popolareschi e italiani e l'eco di stilemi antichi e cosiddetti popolari (non escluse la citazione e la restituzione tematica) ritroviamo in Malipiero, nel quale, comunque, la mediazione italiana del rapporto musicisti-popolo passa attraverso antiche forme, spesso rinascimentali, alcune delle quali possono considerarsi *forme folkloriche di ritorno* prima che si accentuasse la divaricazione tra *culto* e *popolare*. Titoli malipierani come *Stornelli e ballate* o *Rispetti e strambotti* rivelano un'assimilazione strutturale, per cui antiche forme popolaresche e «libere» sembrano voler rompere gli schemi di forme chiuse, prestabilite, sclerotizzate. Titoli come: *Sette canzoni, Tre commedie goldoniane, Impressioni dal vero, Ricercari e ritrovari, Poemi asolani, Le stagioni italiche* e altri, sono una testimonianza in tal senso. Quelle che ascolteremo sono *Cinque favole* per una voce e orchestra, scritte nel 1950: la prima favola narra di un senato di topi che decide sul come difendersi dalle

[63] Ascolto: A. Casella, *Quattro favole romanesche*.

insidie del gatto e che alla fine decide che l'unico rimedio è attaccare un sonaglio al collo del secolare nemico. Tutto sembra essere approvato, quando calma e saggia si leva la voce di un vecchio topo che dice: «Chi di noi attaccherà il sonaglio al collo del gatto?»

I temi delle altre favole sono anch'essi molto noti: *Del corvo e sua madre, Del serpente e Giove, Del cigno e la cicogna, Del lupo e la grue.* In questi componimenti di Malipiero non vi sono specifici riferimenti etnico-musicali, ma è ricreata un'atmosfera fiabesca, che talvolta sembra lasciare intravedere un retroterra folklorico nell'ambito di una ipotetica ricostruzione ambientale, considerando anche che le favole sono *raccontate* e non cantate. Il testo è in italiano.[64]

Le *Cinque favole* non sono che un episodio del singolare accostamento di Malipiero alla tradizione popolare attraverso la mediazione «popolaresca»: nella prefazione agli *Stornelli e ballate*, del 1923, il musicista scriveva:

> Dalla seconda metà del XVIII secolo, la combinazione di due violini, viola e un violoncello aveva determinato una forma di componimento classico fin dalla nascita, mentre le risorse sonore di cui dispongono gli strumenti che formano il quartetto d'archi sono infinite e possono benissimo permettere di uscire dall'atmosfera della musica da camera per farci respirare l'aria libera della strada e della campagna.

Questa idea di Malipiero è interessante come ulteriore messa a punto sull'utilizzazione strutturale del materiale musicale antico e popolaresco: l'intenzione di uscire fuori dall'automatismo stilistico. In tal senso il sentiero del populismo, anche in musica, coinvolge la questione di stile e società. Si è infatti visto che nell'ambito di un sistema lessicale definito può verificarsi la componente populistica senza che ciò comporti una radicale svolta di stile; ma abbiamo anche visto che la componente populistica «modifica» lo stile codificato di un autore, o nel *contenuto* verbale o nella scelta dei testi; il rapporto può essere di natura «ideale» o, viceversa, può essere con la «materia culturale» etnica, nel qual caso si presentano le due alternative: utilizzazione della *parola* musicale popolare in una *lingua* difforme (gran parte del folklorismo ottocentesco); o utilizzazione strutturale della *parola* popolare in una *lingua* dialetticamente pertinente, cioè con un intervento sullo stile di fondo del compositore (come il singolare caso di Bartók, nella musica moderna). È evidente comunque che in tal caso il discorso musicisti-popolo si allarga nell'area del rapporto musicisti-società: la qual cosa significa anche determinare in che rapporto sia la produzione extra-populistica di un autore con quella propriamente populistica e misurare quindi quali rapporti si possano stabilire tra stile e società. Cioè l'automatismo stilistico o la necessità di fronteggiare la realtà, o di commisurarla secondo nuove esigenze che spesso non

[64] Ascolti: G.F. Malipiero, *Dei topi, Del corvo e sua madre, Del serpente e Giove, Del cigno e la cicogna, Del lupo e la gru* (*Cinque favole* per voci e strumenti).

sono strettamente musicali; e anche considerare il populismo come una stagione della storia musicale, nella quale alcuni fattori sociali e ideologici intervengono sostanzialmente. Ciò vuol dire anche constatare la validità degli atteggiamenti populistici, purché circoscritti e quindi storicizzati. Ma queste e altre considerazioni faremo nella prossima conversazione, quando cioè si andranno figurando, specie negli anni trenta, gli «esercizi folklorici» di alcuni musicisti formalmente piacevoli, ma fuori dall'aura di qualsiasi impegno morale o ideale.

Pur stabilendo con la tradizione etnica un rapporto diverso da quello di Malipiero, le opere di Respighi rappresentano un capitolo smagliante della generazione dell'80, grazie alla bravura personale del compositore romano, che ebbe sui propri allievi un'influenza decisiva. Anche in questo caso i titoli della traccia italiana-popolaresca sono emblematici: *Le Fontane di Roma, I Pini di Roma, Le feste romane, Concerto gregoriano, 4 rispetti toscani*. Un repertorio in cui arcaicismo, italicità e folklorismo riaffiorano puntualmente, attraverso un descrittivismo da «poema sinfonico» (il rovescio strumentale del verismo, per un certo periodo) il cui stile trae origine dalla scuola russa e da Rimski Korsakov in particolare. Dalle *Feste romane* ascoltiamo *Ottobrata* e l'*Epifania*: citazioni di stornelli e vecchie canzoni romane, mandolino, sonagli, tamburello e corni da caccia si scontrano in una tavolozza che ricorda, appunto, Rimski Korsakov e il periodo russo di Stravinskij.[65]

9. Abbiamo nella precedente conversazione ascoltato le *Cinque favole* per voce e orchestra di Gian Francesco Malipiero, e si è osservato come questo musicista sia stato una delle poche eccezioni di un «facile» avvicinamento al cosiddetto mondo popolare e al suo patrimonio. *Rispetti e strambotti, Stornelli e ballate* furono altrettante testimonianze di un particolare accostamento alla tradizione *italica* e popolaresca, ma è indubbio che in questa circoscrizione ben rientrano le famose *Sette canzoni*, che possono anche essere definite «sette canzoni sceneggiate» per teatro. Scriveva Malipiero, ricordando la nascita di queste *Sette canzoni*:

> Nauseato dal recitativo, dal falso «verismo» e da tutto ciò che serve a condire quel dolcissimo pasticcio chiamato melodramma, avevo abbandonato il teatro musicale ma purtroppo sono ricaduto, sempre troppo presto, dentro i suoi tentacoli. Se il verismo mi sembrava una caricatura di cattivo gusto della vita, i soggetti storici o mitologici mi apparivano molto più «pericolosi» che «piacevoli». Le *Sette canzoni* sono dunque sette episodi da me vissuti e che ho creduto poter tradurre musicalmente senza contraddire me stesso. A Venezia uno zoppo e un cieco, violinista il primo e suonatore di chitarra il secondo, accompagnati da una donna che era la guida del cieco, sceglievano per i loro «concerti» gli antri più misteriosi, le calli più

[65] Ascolti: O. Respighi, *Ottobrata, Epifania* (*Feste romane*).

anguste, quasi volessero evitare la luce. Non so perché attrassero la mia attenzione non ostante la loro straziante antimusicalità. Difatti un bel giorno il cieco rimase solo a strappare accordi disperati dalla sua vecchia chitarra. La compagna era fuggita con lo zoppo. Questo piccolo dramma mi suggerì la prima canzone: *I vagabondi*. — Una sera a Roma, a verso il tramonto, nella Chiesa di Sant'Agostino una donna pregava genuflessa dinnanzi all'immagine della Madonna. Un frate andava su e giù intento nelle faccende che precedono la chiusura del tempio. Spegneva ceneri, rimetteva al loro posto le sedie e il rumore di un mazzo di chiavi accompagnava le voci dei monaci che cantavano raccolti nel coro e nascosti nell'altare. A un tratto il frate si avvicinò alla donna e l'invitò a uscire. Questa si alzò e senza aprire gli occhi infilò la porta e disparve. — La seconda canzone: *A vespro*, è nata da questa misteriosa apparizione crepuscolare. — Passando vicino ad una casa, alle falde del Monte Grappa, quasi sempre udivo una donna piangere, lamentarsi e intonare delle canzoni infantili. Era una madre impazzita dal dolore per la morte del figlio, ucciso in guerra. Ora cullava e addormentava una bambola, ora la calpestava urlando, imprecando. — In questo episodio tragico ho trovato lo spunto per la terza canzone: *Il ritorno*. *L'ubriaco*, che interrompe un idillio (la quarta canzone), l'ho veduto a Venezia, e pure a Venezia ho *notato* il contrasto tra la veglia di un morto e i canti di una serenata. La *serenata* è la quinta canzone. — A Ferrara, entrando in una chiesa durante un funerale, mi colpì *Il campanaro* (sesta canzone) che rinchiuso nella sua cella suonava «a morto» fischiando «la donna è mobile». Ho sostituito il funerale con l'incendio e per di-pingere l'indifferenza del campanaro l'ho fatto cantare una canzone quasi oscena. — La settima canzone l'ho *sentita* più di una volta nell'ultima notte di carnevale. La mascherata del carro della morte è un'autentica mascherata italiana che non ha nulla di funebre. Del suo incontro coi pagliacci ho colto il pretesto per creare una sinfonia di *bianco* e *nero*. Se la musica alla fine è un po' solenne, aderisce a quel senso di liberazione che ho sempre provato a «l'alba delle ceneri» quando la quaresima viene a liberare dall'invadente banalità carnescialesca. — Il testo delle *Sette* canzoni l'ho preso dall'antica poesia italiana, perché mi è sembrato di ritrovarci il ritmo della nostra musica, cioè quel ritmo veramente italiano, che a poco a poco durante tre secoli è andato perdendosi nel melodramma.[66]

[66] La prima esecuzione delle *Sette canzoni* di Gianfranco Malipiero, l'8 gennaio 1929 al Teatro Reale dell'Opera di Roma, fu un fiasco clamoroso. Per l'occasione la rivista «Augustea», fondata e diretta da Francesco Ciarlantini, promosse una sorta di ricognizione critica intorno alla produzione di Malipiero presso numerosi musicisti ed intellettuali, pubblicata nel volume AA.VV., *Malipiero e le sue Sette canzoni*, Quaderni di attualità, II, Augustea, Roma-Milano 1929. Il volume si apriva con un'intervista concessa dallo stesso autore sui criteri di ideazione delle sue *Sette canzoni*, da cui è tratta la citazione riportata da Carpitella; cfr. G. Malipiero, *Voce del mondo di là*, *op. cit.*, 1929, pp. 17-21.

Questo discorso storico di Malipiero sulle sue *Sette canzoni* è molto interessante perché era una delle prime volte che un compositore italiano dichiarava cosa *sentisse* (ma anche cosa pensasse) della realtà circostante, al di fuori della confidenza epistolare o della divagazione pre-estetica. Le figure alle quali si riferisce Malipiero sono in massima parte figure «di strada», cioè popolaresche e popolari, e nei forti contrasti che il musicista sottolinea è da scorgere più che una strumentalizzazione del «popolare» al fine di *épater le bourgeois*, il desiderio di «restituire» la realtà fuori dai *clichés*, dagli schemi. Naturalmente anche in Malipiero ritorna l'equivoco storico di far coincidere l'«antica poesia italiana» con la poesia popolare, *naïve*, e di conseguenza vi è un pessimistico idealismo che vede nel «melodramma» il deteriorarsi del «ritmo veramente italiano». Ma il discorso di Malipiero sulle sue *Sette canzoni* è anche interessante, ai nostri fini, per fissare un punto di riferimento al quale si richiamò quasi tutta la musica italiana degli anni trenta, oscillante tra italianità, provincialismo, esercizio folklorico, futurismo: naturalmente il modello Malipiero è il più coerente e, proprio perché tale, rimane escluso da detta pendolarità.

Le testimonianze di questo clima approssimato, nonostante le affermazioni perentorie e solenni, sono numerose ma sarà sufficiente limitarsi a qualcuna. Ad esempio alla lettera che Filippo Tommaso Marinetti inviò a Mario Carli dopo l'insuccesso che le *Sette canzoni* ebbero, l'8 gennaio del 1929, al Teatro dell'Opera. Tra l'altro si legge:

> Il genio musicale del Maestro Malipiero, lo ripeto, pur essendo audacemente futurista, ha superato ormai ogni discussione; si devono dunque giudicare le sue opere serenamente col massimo rispetto e con la più viva simpatia patriottica. Hai giustamente osservato che i soliti passatisti e misoneisti avrebbero freneticamente applaudito una musica altrettanto futurista di stranieri come Honegger o Schönberg. Occorre, caro Carli, combattere ferocemente lo stupido snobismo esterofilo sempre pronto ad esaltare i futuristi d'oltr'alpe e denigrare avanguardisti novatori e futuristi italiani.[67]

Questa lettera di Marinetti è significativa quanto il discorso di Malipiero sulle proprie *Canzoni* per comprendere come, in questo clima di esterofobia nazionalistica e provinciale e nonostante il gran dire che si faceva su una musica «italiana» *per il popolo*, in realtà era venuta meno qualsiasi motivazione ideale che potesse incidere sull'atteggiamento e quindi sui

[67] F.T. Marinetti, *In difesa di Malipiero*, in AA.VV., *Malipiero e le sue Sette canzoni*, cit., 1929, pp. 80-81. Il 12 gennaio 1929 Marinetti indirizzò la lettera citata da Carpitella a Mario Carli, il quale aveva difeso l'opera di Malipiero sul giornale «L'Impero» di cui era direttore Mario Carli (San Severo-FG, 1889, Roma 1935), narratore, poeta, giornalista e operatore culturale, iniziò la sua attività su posizioni futuriste (con Settimelli, Marinetti, Balla, Cangiullo) e nazionalistiche; in seguito accentuò progressivamente la sua partecipazione al movimento e al regime fascista, soprattutto come redattore di diverse testate, fra le quali proprio il giornale «scapigliato» e «frondista» «L'Impero» su cui aveva difesto le *Canzoni* di Malipiero.

costrutti musicali o sulle *scelte* dei compositori. In altri termini nonostante la demagogia dilagante e l'esaltazione «temperata» delle *tradizioni popolari*, l'accostamento dei musicisti al patrimonio etnico-musicale fu essenzialmente caratterizzato da «esercizi folklorici» intesi come elaborazione culta, convenzionale di enunciazioni *puramente* tematiche popolari, con l'insufficienza e la precarietà che detta *purezza* comportava nella restituzione di un materiale cosiddetto popolare. Poiché si trattava, nonostante alcune correzioni della tradizione ottocentesca, pur sempre di materiale *popolaresco, urbano-artigiano*, spesso non definito nei suoi contorni sociali. Non è un caso, infatti, che nel fulgore degli anni trenta fossero particolarmente favoriti i complessi folklorici-dopolavoristici, e non altrettanto rilevanti fossero gli studi del folklore musicale, i quali dopo la tradizione demologica letteraria ottocentesca subivano una visione del folklore del tutto *folkloristica* ed edonistica-ricreativa. Sicché l'«esercizio folklorico» diventava nel contempo un alibi di italianità e una testimonianza etnica: ma non è anche qui un caso che i repertori popolareschi più esplorati furono appunto quelli delle *ninne nanne*, delle *frottole*, degli scanzonati *stornelli* e così via, ma senza il dubbio, come s'è detto, di una utilizzazione strutturale, non solo in senso strettamente musicale ma anche ideologico, morale. E a questo punto si apre appunto la questione di come un determinato interesse culturale possa cambiare e avere funzione diversa, secondo il contesto in cui si colloca. In altri termini la utilizzazione delle tradizioni musicali etniche da parte dei musicisti, in un mondo moderno. In tal senso non esiste, è logico, una normativa, pur tuttavia nelle diverse soluzioni vi è una giustificata causalità. Soprattutto per quel che riguarda la dialettica tra l'individuo (nel nostro caso il compositore) e la società. Quale atmosfera più propizia, di quella nazionale e nazionalistica che spirò in Italia almeno dal 1914 fino agli anni trenta, per comporre musiche *per il popolo*? E invece questo arco di tempo, prevaricato dall'estetismo per la «vigorosità» e la «demagogia», o addirittura per la guerra, sembrò essere il più artificiale e il più conformistico, di modo che la «frattura stilistica» che alcuni musicisti abbracciarono, sia pure attraverso esperienze straniere, sembrò essere più valida di qualsiasi atteggiamento demagogico e conformistico. Se la stessa generazione dell'ottanta si era fatta sfuggire l'occasione cosiddetta «nazionale-popolare», ancor meno accorta a tante trasformazioni apparve la generazione successiva, e ciò sia detto al di là di qualsiasi giudizio di valore sul mestiere e l'arte dei singoli individui.

I titoli delle musiche per film che alcuni di questi compositori scrissero in quegli anni sono più che indicativi: *Camicia nera, Darò un milione, Ma non è una cosa seria, Squadrone bianco, L'assedio dell'Alcazar, Bengasi* e così via dicendo. I nomi che si trovarono nella tramontana dell'italianità e del nazionalismo, dell'esercizio formale e dello strapaese, del vitalismo quasi futurista e del costruttivismo cieco, furono molti: Porrino, Rosati, Rossellini, Castelnuovo-Tedesco, Veretti, Pizzini, Masetti e altri, nei cui lavori è sempre presente l'omaggio folklorico sia come *spleen* (spesso adolescenziale) della propria terra sia come *divertissement* tematico o come «recupero» dell'antica musica italiana. Sarebbe difficile trovare in tutto ciò delle preoccupazioni non sociali ma almeno ideali del contesto «sociale» che incorniciava questa sagra paesana di motivi «semplici e facili». I titoli di molti di questi lavori sono anch'essi indicativi: *pezzi infantili, girotondo, stornelli, canzoni italiane, poemi sinfonici* sulla Toscana, la Romagna o la Sardegna, *tarantella, rispetti, canzonette* ecc.

Di questo repertorio ascoltiamo adesso alcuni esempi tra i più rappresentativi. Iniziamo con un *Gioco del cucù* di Enzo Masetti, il quale si fece notare oltre che come raccoglitore di *canti popolari emiliani* nella immancabile «collana Ricordi» anche per essere stato un caldo sostenitore della musica per film, scritta da compositori professionisti, e si può dire che egli sia rimasto l'unico esempio di docente di musica per film nei conservatori di musica italiani. Nella *prefazione* ai suoi *Canti popolari emiliani*, il Masetti scriveva tra l'altro:

> Dei sessanta e più canti da me uditi e notati con scrupolosa fedeltà, durante le mie peregrinazioni attraverso le campagne emiliane, ne presento, qui, soltanto quattordici [...] Ho rivestito questi canti d'armonie e di ritmi che non sono il prodotto delle solite formulette scolastiche in uso in raccolte di tal fatta, ma che rispecchiano il mio particolare stato d'animo di fronte a queste mirabili espressioni del sentimento e dell'arte popolare; che vogliono di quei canti rendere l'impressione ambiente-dramma, le sensazioni di gioia e di sofferenza da me provate udendoli. Armonizzazioni, dunque, e invenzione ritmica del tutto libere e *soggettive*.[68]

In altri termini, anche in questo caso prevale il criterio etnocentrico dell'«invenzione» e della «libertà» del tutto *soggettive. Il gioco del cucù* per pianoforte rispecchia, forse in modo meno esteriore, l'eco di questa aura rustica.

Al brano di Massetti fanno seguito i *Sei stornelli* di Antonio Veretti: *Quando nasceste voi, nacque un bel fiore, Di quante stelle è in cielo e pesci in mare, Ti voglio tanto bene, te ne vo' tanto, Quando ci passi non ti far sentire* e infine *Fior di ginestra, vostra madre non vi marita apposta*. I canti sono per voce e pianoforte in un clima di descrittivismo vernacolare toscaneggiante.

Con le *Tre canzoni italiane* di Ennio Porrino si passa a un «caso» particolarmente interessato alle ragioni etniche, essendo noto come la «traccia sarda» sia stata sempre presente nell'opera del musicista che comunque non andò al di là di quel circoscritto orizzonte di cui si è detto. Gli «omaggi» alla Sardegna di Porrino sono numerosi: il poema sinfonico *Sardegna* (1933), *Tre cori sardi* (1937), *Tre canzoni italiane* (1939), *Due mottetti sardi* (1950), *Nuraghi: tre danze primitive* (1952), opere, queste e altre, nelle quali le ragioni etniche si cristallizzano in altrettanti moduli

68 E. Massetti, *Prefazione*, in *Canti popolari emiliani*, Ricordi, Milano 1929, p. I.

soggettivi di stilizzazione e nei quali poco rimane, al di là di qualche restituzione tematica e ritmica, della *struttura* della musica sarda, che con il suo sottile microsistema, pieno di sottili varianti in senso dinamico, timbrico, ritmico, si presenta tuttora come un mondo sonoro pieno di stimoli e di riflessioni (analoghe a quelle che avevano portato intorno agli anni venti Milhaud e Collaer in Sardegna). *Le tre canzoni italiane* che adesso ascolteremo sono del 1939: la prima è una «canzone religiosa», che veniva eseguita durante la nota processione di Sant'Efisio; la seconda è una «canzone d'amore», una *disispirata* di Aggius; la terza è una «canzone a ballo» di Desulo, in Barbagia. In questi moduli *soggettivi* di restituzione tematica non traspaiono gli altri elementi tipici che caratterizzano il materiale etnico e non vi è, neanche in queste *Tre canzoni*, il tentativo di ricreare i timbri dell'orchestra e i costrutti ritmici secondo le strutture *oggettive* del materiale etnico. A conclusione di questi esempi vi è un *Girotondo dei golosi*, per pianoforte e voci bianche di Castelnuovo-Tedesco, il quale ha spesso configurato il suo rapporto con il patrimonio «popolare» tra un classicismo «mediterraneo» e una traccia infantile, comunque con un gusto e una finezza che fanno spesso dimenticare il punto di partenza.[69]

Ma uno degli esempi più probanti di un clima contraddittorio è indubbiamente la figura di un musicista che lega il suo nome a due esperienze ben precise: la raccolta, in prima persona o per procura, dei canti popolari dell'Emilia-Romagna e la sua adesione e circoscritta partecipazione, al movimento futurista capitanato da Filippo Tommaso Marinetti: ci si vuol riferire al compositore Francesco Balilla Pratella. Egli raccolse e tentò di sistemare, con tenacia e passione, i canti popolari della Romagna, sempre nell'ambito di una organizzazione dopolavoristica-ricreativa, cosicché una prima frattura nella sua stessa persona avviene quando dalla sola melodia del patrimonio etnico egli passa all'elaborazione e riduzione per cori di dilettanti: un passaggio cioè che avrebbe potuto avere delle distanze più ravvicinate di quanto non fosse l'approdo allo stile colto. Invece le trascrizioni per la «Camerata lughese dei canterini romagnoli» rivelano un primo paludamento stilistico, favorito anche dal fatto che una gran parte dei canti raccolti dal Pratella appartengono al patrimonio epico-lirico, narrativo e a livello artigiano. Ma il contrasto all'interno della stessa persona del musicista è ancora più forte quando si volesse mettere a confronto alcuni brani del *manifesto musicale* dei futuristi e la produzione culta del compositore, anch'essa intessuta di *poemi sinfonici* o *suites* su temi popolari. Ecco, ad esempio, alcuni brani di una lettera che il musico-teorico futurista Luigi Russolo inviò al Pratella in data 11 marzo 1913:

> Bisogna rompere questo cerchio ristretto di suoni puri e conquistare la varietà infinita dei «suoni-rumori» [...] Beethoven e Wagner ci

[69] Ascolti: E. Massetti, *Gioco del cucù* per pianoforte; A. Veretti, *Sei stornelli* per canto e pianoforte; E. Porrino, *Tre canzoni italiane* per orchestra; M. Castelnuovo-Tedesco, *Girotondo dei golosi* per voci diverse e pianoforte.

> hanno squassato i nervi e il cuore per molti anni. Ora ne siamo sazi e godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti che nel riudire, per esempio, l'*Eroica* o la *Pastorale* [...] L'arte dei rumori non deve limitarsi a una riproduzione imitativa. Essa attingerà la sua maggiore facoltà di emozione nel godimento acustico in se stesso, che l'ispirazione dell'artista saprà trarre dai rumori combinati. Ecco le sei «famiglie dei rumori» dell'orchestra futurista che attueremo presto, meccanicamente: 1) Rombi, tuoni, scoppi, scrosci, tonfi, boati; 2) Fischi, sibili, sbuffi; 3) Bisbigli, mormorii, borbottii, brusii, gorgoglii; 4) Stridori, scricchiolii, fruscii, ronzii, crepitii, stropiccii; 5) Rumori ottenuti a percussione sui metalli, legni, pelli, pietre, terrecotte, ecc.; 6) Voci di animali e di uomini: gridi, strilli, gemiti, urla, ululati, risate, rantoli, singhiozzi.[70]

Di questo *menu* sonoro, presentato nel lontano 1913 (e concretizzatosi pienamente nell'esperienza musicale europea circa quarant'anni più tardi) ben pochi segni si potevano scorgere nel parallelo nazional-populismo che si richiedeva alla musica. Sicché nei *Baccanali d'autunno* dalla suite *Romagna* di Francesco Balilla Pratella, aderente al futurismo, non si trova nulla di «aspro» e «rumoroso», ma si individuano facilmente (troppo facilmente) gli echi di un descrittivismo rustico alla Dvorak, alla Smetana o un folklorismo brahmsiano di maniera. Ciò vuol dire anche la impossibilità di innestare, in un determinato clima culturale apparentemente cosmopolita ma sostanzialmente provinciale, le ragioni etniche in uno stile moderno, cosicché sembra già affiorare l'equazione: folklore = conservazione. I *Baccanali d'autunno* per orchestra, dalla suite *Romagna*, sono appunto una testimonianza di queste contraddizioni.[71]

L'ultimo esempio del nostro discorso è un brano che può considerarsi una sintetica *summa* di quel clima musicale degli anni trenta: sono le «im-pressioni dal vero» per orchestra di Carlo Alberto Pizzini, dal titolo sintomatico di *Strapaese* (1932), della durata di circa sei minuti. Pur non uscendo, per alcuni critici, dal seminato del «poema sinfonico», il brano fu accolto con gran favore al tempo della sua prima esecuzione, anche perché il Respighi, maestro di composizione del musicista, non aveva lesinato giudizi positivi.

Fortunatamente il brano è più efficiente di quanto non lo faccia apparire il lepido *animabellismo* delle critiche del tempo che, peraltro, rilette oggi, hanno il merito di farci sapere con più esattezza quale fosse

[70] Luigi Russo scrisse a Francesco Balilla Pratella, dopo l'ascolto della *Musica Futurista* di quest'ultimo. Il testo citato da Carpitella costituisce un ulteriore manifesto futurista per la musica, dopo i precedenti redatti dallo stesso Pratella; pubblicato sul «Corriere di Napoli» nel marzo 1913, attualmente è disponibile in edizioni più recenti; fra le altre, cfr. L. Russolo, *L'arte dei rumori*, in H. Pousseur (a cura di), *La musica elettronica. Testi scelti e commentati da Henri Pousseur*, prefazione di Luciano Berio, Feltrinelli, Milano 1976 (ed. or. 1913), pp. 10-15.

[71] Ascolto: F.B. Pratella, *Baccanali d'autunno* (*Romagna*, 5 poemi sinfonici).

il modo di intendere, di vedere e di interpretare allora il mondo popolare. Nel brano corre un sottile filo di stravinskismo, derivato dall'orchestrazione «alla russa» impiegata da Respighi anche nelle già citate *Feste romane*, condito dal tamburello, dall'organetto, dalla banda e da alcune citazioni tematiche popolaresche.[72]

10. L'alba e il tramonto degli «esercizi folklorici» degli anni trenta, si ritrovano anche in figure di compositori la cui avventura stilistica fu, in seguito, rilevante nell'esperienza musicale contemporanea. Vale a dire che il «segno» di questi esercizi folklorici ha rappresentato, per alcuni, le ultime scorie di uno stile che successivamente si modificherà; per altri è segno, sia pure emarginato, di un posteriore svolgimento lessicale. Ci si riferisce, appunto, ai *Canti napoletani* di Giorgio Federico Ghedini e ai *Canti della campagna romana* di Petrassi.

I *Quattro canti napoletani* di Ghedini sono compresi in un arco che va dal 1925 al 1934 e i testi antichi dialettali sono di anonimo: *Auciello che ne viene da Caserta, Arbero peccerillo, La tortora c'ha perza la cumpagna, Ci aggiu tutta 'sta notte cammenato*. Per i costrutti musicali siamo ancora molto lontani dal *Concerto dell'Albatros*: è un Ghedini che oscilla tra alcuni tratti *veristici* e i prodromi di una «elementarità» che in seguito sarà la chiave dell'astrazione e della rarefazione. Una «elementarità» ben costruita, che riecheggia la *traccia napolitana* lirica dei primi ottocentisti, unita a una linearità melodica di tipo raveliano. I canti mostrano una discontinuità stilistica, specie quando i costrutti che abbiamo ricordato urtano con l'enfasi veristica: ma ciò è dovuto all'arco di tempo di diversa composizione che va appunto dal 1925 al 1934. Dei *Quattro* componimenti ne ascolteremo i primi due: [73] *Auciello che ne viene da Caserta* e *Arbero peccerillo*:

Auciello che ne viene da Caserta
Dimme, nennillo mio si è biv'o muorto.
L'aggiu lassato malatiell'a lietto
Steva piglianno medicin' a morte.

'Na mana ce teneva li cunfiette,
A n'ata ce teneva l'acqua forte.
Corre la mamma cu' li bracci 'aperte,
Povero figlio mio, p'amore è muorto!

Arbero peccerillo te chiantaie,
J't'arracquaie cu' li mieie surore;
Venne lu vient' e te tuculiaie,
La meglia cimma me cagnaie culore.

[72] Ascolto: C.A. Pizzini, *Strapaese*.
[73] Ascolti: G.F. Ghedini, *Auciello che viene da Caserta, Arbero peccerillo*.

La fronna ch'era verde se seccaie,
lu dorge crutto me cagnaia sapore.
Viene mort'arremmeri' a chisti guaia
Mo' che nennello mio ha cagnat'amore!

Se i *Canti napoletani* di Ghedini sono da considerare entro l'«alba» degli *esercizi folklorici* degli anni trenta, i *Canti della campagna romana* di Petrassi, in collaborazione con Nataletti, appartengono al «crepuscolo» di questa particolare stagione stilistica italica, anche se datano 1930. Abbiamo già scorto una dicotomia stilistica a proposito di musicisti (come il Sinigaglia, il Favara ecc.) che avevano cercato di accostarsi, il più fedelmente possibile, al patrimonio etnico e di «restituirlo» almeno melodicamente: una dicotomia tra citazione-etnica e contesto-lessicale. Ora questa dicotomia si riscontra pure in Petrassi, anche se nel compositore non vi è un particolare interesse etnografico: cioè anch'egli, nell'armonizzare i canti, non mancò di pagare il suo tributo alla «collana Ricordi». I canti furono raccolti a Gallicano, Zagarolo, Torrenova (cioè sulla strada della Ciociaria) e quindi a Torvajanica, dove allora vi erano ancora «canti di marinai». Altri canti poi furono registrati dalla voce della madre dello stesso Petrassi, che se li ricordava dall'infanzia, perseverando così quella tradizione familiare-domestica che aveva caratterizzato le raccolte di alcuni demologi dell'Ottocento. Un sistema questo «romantico», se si vuole, ma che dimostra ad ogni modo come gli studi sistematici di etnografia-musicale in Italia fossero in quegli anni ancora in coda ad altre analoghe esperienze europee. Basti considerare che in quegli anni trenta esistevano già gli Archivi di Budapest, pieni di cilindri di cera Edison, incisi da Bartók e Kodály; esistevano le raccolte dell'Istituto di folklore di Bucarest e di Vienna; si potevano già ascoltare i numerosi dischi folklorici della Biblioteca del Congresso o dell'università di Helsinki e via dicendo. Cioè se vi fosse stata una particolare atmosfera di studi e di interessi, in quel periodo, non si può escludere che l'accostamento al patrimonio etnico-musicale di musicisti come Petrassi sarebbe avvenuta, forse, più su una base strutturale che melodica-citazionale: e infatti non si può non rilevare che alcuni tratti strutturali di questi *canti* laziali (specie le *ninne nanne*) si sono in seguito trasfusi nel lessico del primo Petrassi, ma più come «segno» che come clima sostanziale.

Naturalmente in questa raccolta fu rispettata la linea melodica, trascritta manualmente, alla quale fu «messa sotto» un'armonia che, com'è detto, paga il suo tributo alla «collana Ricordi», salvo quando, in alcuni canti, l'intervallo di *quarta* (cioè un intervallo critico per la tonalità maggiore-minore e segnaletico per la *modalità*, anche popolare) non impone soluzioni diverse dagli arpeggi tonali-romantici o veristici. I canti, i quali spesso per necessità editoriali appaiono incompleti della «reale» forma, appartengono in maggior parte al patrimonio contadino e sono in dialetto: l'*albàta* (cioè una serenata del mattino), dal titolo *Quanno spunta lu sole alla mattina*, che così prosegue: «subbito viè da voi gioja mia cara / subbito ve saluta e ve s'inchina. / Ecco che me ne viengo

pian pianino / co le lacrime a l'occhi e'r core in mano / sotto la tu' finestra io m'avvicino».

Quindi *ninne nanne*, come *Sonno, sonno* o *stornelli* «a fioritura» del tipo: «Fiore de lino / chi vo' lo lino, vaja allo linaro / chi vo' lo fiore, vaja allo giardino», o del *tipo distico*: «Rosa del mio giardino, la bbella pianta / sei piccolina o ssei tanto odorente». E poi canti in *ottava rima* (per la verità uno solo e limitato alla sola prima quartina, corrispondente all'impianto musicale tetrastico) e anche qualche canto di lavoro, come *Butta le reti a mare*, raccolto tra i pescastori di Tor Vajanica: «Bbutta le reti ammare e ci abbraccemo / lu pesce arriva e ce se va a ficcàne / e poi tirale su, che ce bacemo»; e anche qualche *incitamento* di lavoro del tipo «*Oi su! oi su!* / Tutti via, su! / Santa Madonna, aiutame tu!».

La fedele «restituzione melodica» e qualche brano cantato «a due voci»: queste le uniche concessioni che la «collana» faceva allora agli elaboratori e armonizzatori di canti: ma siamo molto lontani dall'utilizzazione «strutturale» del canto, com'era appunto avvenuto, per esempio, in Bartók. Ascoltiamo adesso sei dei *Canti della campagna romana* per voce e pianoforte.[74]

Intorno al 1938 in Italia si respira un'aura particolare, indice di tutta una situazione morale e politica: soprattutto si è alle soglie della guerra dopo anni e anni di regime autoritario e monolitico. Chi volesse scorgere i segni di questa atmosfera, specie tra gli intellettuali, potrebbe più facilmente rintracciarla in alcune opere letterarie: le traduzioni degli americani di Vittorini e Pavese; i romanzi e le poesie degli stessi; una sottile traccia di «realismo» letterario, seguita da Bilenchi, da Pratolini e Bernari e, in pittura, da Guttuso e Levi. Il bisogno cioè di guardare «direttamente» la realtà, sia con una osservazione immediata che con l'occhio di esperienze stilistiche straniere, l'urgenza di venir fuori dall'apologetica di un regime. Tutte esigenze che, per la verità, non sembravano sfiorare la musica degli anni trenta e non soltanto quella dei cosiddetti «esercizi folklorici», ma anche l'altra. È comunque di questi anni, del 1938, la composizione del primo brano che, successivamente, costituirà il trittico dei *Canti di prigionia* di Dallapiccola. Con questi *Canti*, dei quali il terzo è datato al 1941, si rientra per certi versi nel sentiero del rapporto musicisti-popolo, inteso quest'ultimo, naturalmente, come «società civile» e ancora ideale, ma diversa dall'immagine del «popolo» romantico. Vi è un ritorno al simbolismo di specie risorgimentale e morale, nonostante le apparenze strettamente individualistiche dello stile del compositore e della sua scelta dei testi. L'analisi più pertinente di questi *Canti di prigionia* rimane ancora quella fatta da Fedele D'Amico, nel 1946, subito dopo la fine della guerra, analisi che s'inserisce nel nostro discorso almeno per quanto riguarda il rapporto musicisti-popolo, mediato prima dalla contestazione al regime autoritario e quindi dalla Resistenza, passiva e attiva, ai «nuovi barbari», episodio questo non soltanto della storia

[74] Ascolti: G. Petrassi e G. Nataletti, *Quannu spunta la luna, Sonno, sonno, Fiore de lino, Le stelle di iu cielu, Rosa del mio giardino, Butta le reti ammare* (*Canti della campagna romana*).

italiana ma europea in generale. Il D'Amico partiva, anzitutto, considerando quella pubblicistica che verso la fine degli anni trenta andava sempre più chiedendo, ai compositori, di scrivere «una sinfonia per Giarabub», e ai romanzieri come Bacchelli un *Mulino del Po*, fascista. Naturalmente Dallapiccola era tra coloro il cui pudore si rifiutava di venire a compromessi del genere, soprattutto se si considerano le implicazioni di comportamento derivate da una scelta stilistica di quel tempo: la dodecafonia classica, che mal si prestava all'enfasi, alla retorica, all'ottimismo costruttivo. I *Canti di prigionia* potevano quindi considerarsi l'anno zero di una posizione morale, implicitamente contestataria, proprio perché «chiusa» e non conformista: la testimonianza di una condizione umana. Così prosegue il D'Amico:

> Per questo, e non soltanto perché si tratta di musica, non saprei davvero chiedere alle pagine dei *Canti di prigionia* una rivolta alla società in termini superiori alle condizioni in cui nacquero, e cioè una individuazione delle forze che quella rivolta erano chiamate a condurre nei fatti. I *prigionieri* di Dallapiccola non sono dei liberali né dei socialisti (e nemmeno dei democristiani, nonostante siano certamente cristiani). Sono semplicemente dei prigionieri, che constatano il loro esilio, i loro ceppi. La loro protesta è un atto puramente elementare, investito da un riscatto soltanto interiore, religioso.[75]

Sembra quasi un riaffiorare del simbolismo della rossiniana *preghiera* del Mosé; oltre a ciò il riaffiorare dell'immagine dell'esilio, così cara al primo romanticismo risorgimentale, anche in musica. Un riscatto interiore, quindi:

> Ma non per questo meno grave e attendibile. Perché questa protesta si collega per vie segrete, attraverso la mediazione dell'avventura umana e stilistica del loro poeta, a tutta una condizione dell'uomo moderno: che anche là dove non ha inteso appieno le ragioni del suo esilio, e quindi non ha raccolto l'appello a certe solidarietà e all'azione, ha tuttavia potuto soffrire questa condizione e postularne comunque un riscatto.[76]

E le apparenze di Dallapiccola, *turris eburnea*, non mancavano di certo, tanto da accedere: «[...] al massimo a quell'illusoria evasione che siffatte posizioni consentono: mettiamo l'anarchismo assoluto di un Wozzeck, o magari, e scendere molto in basso, certi quarantotteschi entusiasmi oggi in voga in Francia (vedi l'ultimo Aragon e compagni)».[77] Una volta precisata l'eclisse del mito dell'arte per l'arte, il D'Amico rileva l'importanza morale e civica della scelta di un *determinato* testo invece che un altro:

[75] Cfr. F. D'Amico, *Canti di prigionia*, «Società», I-1, genn.-giugno (1945), pp. 96-97.
[76] F. D'Amico, *op. cit.*, p. 97.
[77] *Ibidem*.

«Ma una volta riconosciuta l'illusorietà di questo mito, nel musicista la ricerca di un *contenuto* letterario non è niente affatto gratuita: è semplicemente l'esigenza di fissare nella realtà concreta qualche cosa che abbia valore di simbolo, di segno moralmente intellegibile dell'ispirazione».[78]

Ed ecco anche qui il riaffiorare di un altro interrogativo ricorrente nel rapporto musicisti-popolo nel periodo romantico, cioè se il simbolismo di una determinata opera vocale e drammatica fosse da attribuire più al testo letterario (esplicitamente civico, spesso) o alla *asemanticità* particolare dei costrutti musicali. In altri termini se il civismo dei *Canti* in questione fosse attendibile anche senza l'esperienza dodecafonica, purificata in «solare mediterraneità» dai residui viennesi. È un problema di sostanza, importante, perché è proprio dalle numerose «distinzioni» del linguaggio moderno (sia esso considerato ultima traccia del decadentismo o primo segno di un linguaggio dell'avvenire) che il rapporto musicisti-popolo si dissolve e si annebbia, espandendosi nell'area più valida del rapporto musica-società. Prosegue il D'Amico:

> I *Canti di prigionia* sono appunto il ritrovamento di questo *contenuto*: sono il momento in cui l'angelismo di Dallapiccola rinviene finalmente il «terrestre velo» in cui nascere e da cui liberarsi; l'anello per inserirsi nella storia umana dei nostri tempi: che nella specie è la storia, s'è detto, della nostra prigionia [...] Solo nelle tre chiuse, tutte in *pianissimo* è adombrato impercettibilmente un passo ulteriore: la finale ascensione. Soprattutto nell'*Invocazione a Boezio*, in cui il conclusivo «felix qui potuit gravis / terrae solvere vincula» si ripete indefinitamente a intervalli «fino a uscirci, in certa guisa, di vista», come ebbe a dire Antonio Tari del *finale* del *Guglielmo Tell*.[79]

Riaffiora ancora una volta, in questa critica, l'analogia risorgimentale, più che per ragioni oggettive perché lo stesso punto di vista può ritenersi neo-risorgimentale. Infatti considerando che con questi *Canti* il Dallapiccola aveva raggiunto «il massimo della sua arte», in cui la verità umana e la coscienza civica non sono certo ultime, il D'Amico conclude con una punta di polemica:

> E ciò sia detto a confusione sia di coloro che favoleggiano d'una arte ignara di tutto che non sia storia dell'arte, sia dei frettolosi sollecitatori d'un populismo a buon mercato. Rinascano da una società nuova e popolare un Beethoven, un Verdi: siamo qui ad aspettarli. Niente c'impedisce, frattanto, di passare agli atti una testimonianza umana obiettivata in pagine fra le maggiori apparse in Europa nell'ultimo decennio. Poi, e sia detto senza ombra di scetticismo, chi vivrà vedrà.[80]

[78] F. D'Amico, *op. cit.*, p. 98.
[79] F. D'Amico, *op. cit.*, pp. 98-99.
[80] F. D'Amico, *op. cit.*, p. 100.

I segni intellegibili dell'ispirazione, cioè i testi scelti da Dallapiccola come contenuti simbolici, per il loro spiritualismo medievaleggiante non sembrano avere apparentemente una così precisa risonanza civica: cioè essere la testimonianza di un anno zero, moralmente contestataria proprio perché non conforme alla situazione storica in cui nacque. Il primo *canto* è la *Preghiera di Maria Stuarda* per voci miste e alcuni strumenti (due pianoforti, due arpe, quattro timpani, xilofono, vibrafono, otto campane, un piatto sospeso, due piatti, tre tam-tam, triangolo, tamburo, grancassa). Il testo dice:

> O Domine Deus! speravi in Te
> O care mi Jesu! nunc libera me.
> In dura catena, in misera poena, desidero Te.
> Languendo, gemendo et geni flectendo,
> Adoro, imploro, ut liberes me

Nel secondo *canto, Invocazione di Boezio*, vi sono alcune varianti del complesso strumentale e le voci sono femminili:

> Felix qui potuit boni
> fontem visere lucidum,
> felix qui potuit gravis
> terrae solvere vincula

Con l'ultimo canto, *Congedo di Girolamo Savonarola*, la cui prima esecuzione risale al dicembre del 1941, si ritorna all'insieme strumentale e vocale della *Preghiera di Maria Stuarda*:

> Premant mundus, insurgant hostes, nihil timeo
> Quoniam in Te Domine speravi,
> Quoniam Tu es spes mea,
> Quoniam Tu altissimum posuisti refugium tuum.

Altro aspetto da rilevare in questi *Canti* di Dallapiccola è la coincidenza, pur entro i limiti storici in cui nacquero, tra diversità di atteggiamento morale (rispetto alla musica del tempo) e novità stilistica: è una coincidenza *casuale* oppure in quella situazione civile e storica non poteva non essere così? Anche questo è un problema di fondo per il nostro discorso, anzitutto perché bisognerebbe misurare l'influenza che l'atteggiamento morale tradotto in costrutti musicali ha effettivamente avuto nella scelta di un determinato lessico. È vero che prima dei *Canti* vi era stato per Dallapiccola un *Volo di notte*, chiaramente ispirato ai modelli musicali viennesi, ma ciò vuol dire anche che sulla strada di una scelta stilistica controcorrente non si poteva non approdare, in quella determinata situazione storica, a questioni di morale e di civismo, che interessavano non soltanto l'individuo ma tutto il contesto sociale a lui circostante. Che la coincidenza tra novità stilistica (almeno, in Italia, tale era la dodecafo-

nia negli anni 1938-1941) e atteggiamento morale non fosse casuale, potrebbe essere commisurato nello stesso modo in cui il linguaggio «romantico» di un Bellini o di un Verdi veniva stimato «rivoluzionario» anche dal punto di vista morale e civile. Ma la differenza tra l'esperienza di quel neo-risorgimento che fu il periodo resistenziale europeo dalla fine degli anni trenta in poi e il primo risorgimento «romantico», sta nel fatto che la novità stilistica del primo Ottocento non rappresentò, musicalmente, una frattura radicale del sistema musicale tradizionale: fu una questione di stile. Mentre l'esperienza dodecafonica moderna ha rappresentato una frattura rispetto al sistema musicale della tradizione, e ponendosi come alternativa di *scelta* musicale si collocò, in un certo periodo come quello della composizione dei *Canti*, quale scelta morale e civica, come momento dialettico per la storia dell'arte di fronte alla società. Nel mutamento di significato da dare alla parola «stile» e nella nuova dimensione che il termine «popolo» assume nell'esperienza moderna non soltanto musicale, è da individuare, s'è detto, il dissolversi e l'espansione del rapporto musicisti-popolo, fuori dai limiti ormai troppo circoscritti della regione, della nazione o del nazionalismo. Tuttavia siamo ancora nell'ambito di un rapporto ideale, per quel che riguarda l'effettiva «società civile»; un rapporto in cui la scelta stilistica divenne in un certo periodo simbolo di una contestazione e di una «resistenza» alla società politica costituita, come furono interpretati questi *Canti di prigionia* di Dallapiccola.[81]

11. Il significato simbolico nell'interpretazione dei *Canti di prigionia* di Dallapiccola ebbe una conferma in un elenco steso dallo stesso compositore fin dal 1948:

> Quando si farà la storia del nostro periodo, quando più che i giudizi pronunciati talora troppo in fretta conteranno i nomi di autori e titoli di opere, quando infine, esaurite le polemiche, eliminate le ragioni di una data presa di posizione, si potrà vedere tutto il nostro tempo nella sua giusta prospettiva, crediamo che, oltre al resto, di un fatto il futuro storico dovrà tener conto. Che, cioè, i totalitarismi, nonostante gli incoraggiamenti e le minacce, non riuscirono a tirar dalla loro un solo musicista di primo piano e che, viceversa, l'*opposizione* trasse ispirazione appunto dalle sofferenze che i dittatori causavano agli uomini, creando una musica che già ora dispone di una definizione precisa: *protest-music*. E allora non si potranno dimenticare opere come *Sur la mort d'un tyran* di Darius Milhaud (1936), *Ode to Napoleon Bonaparte* di Arnold Schoenberg (1942), *A Child of Our Time* di Michael Tippett (1941), *Thyl Claes* di Wladimir Vogel (1937-1945), o come la cantata di Schoenberg *A survivor of Warsaw* (1947).[82]

[81] Ascolti: L. Dallapiccola, *Preghiera di Maria Stuarda, Invocazione di Boezio, Congedo di Girolamo* (*Canti di prigionia*).

In questo orizzonte vanno considerate le opere di musicisti italiani nelle quali il rapporto musicisti-popolo fu mediato dai motivi ideali della Resistenza propriamente italiana. Elenco che comprende: i *Cori della pietà morta* di Valentino Bucchi (1949), la *Quarta Sinfonia «in onore della Resistenza»* di Mario Zafred (1950), il *Concerto funebre per Duccio Galimberti* (1948) di Giorgio Federico Ghedini e alcune composizioni di Luigi Nono dedicate in effetti più alla Resistenza europea in genere. Tra queste composizioni la più significativa è la *Quarta Sinfonia «in onore della Resistenza»* di Zafred, perché si allinea a quel «chi vivrà vedrà» che il D'Amico aveva formulato a conclusione della disamina dei *Canti* di Dallapiccola nel 1946. La soluzione stilistica che Zafred pose in questa *Sinfonia* resistenziale era linguisticamente chiara e in un certo senso si identificava con alcuni principi del *neo-realismo*, molto diffuso negli anni cinquanta. La scelta di una forma tradizionale come la *sinfonia* che non rifiutava gli sviluppi formali propri della forma-sonata classica, non era la casuale sublimazione di «uno spontaneo *motus animi*» verso una stagione della nostra storia recente nazionale, ma voleva essere la proposta e insieme la risposta a una serie di interrogativi, nei quali il rapporto musicista-popolo era di primo piano. Una musica che «si capisse» e che in virtù di ciò fosse popolare; non soltanto per esigenze estetiche (che Zafred, in seguito, sviluppò in modi del tutto autonomi e personali) ma anche per ragioni morali e civiche. Riascoltando a circa diciotto anni di distanza l'opera di Zafred, se ne individuano ancora di più quali furono alcuni «modelli» stilistici e ideali. Non è certo una «musica a programma» o un poema sinfonico illustrativo, ma è innegabile che in essa traspare un certo «slavismo» che veniva da Mussorgskij, passava per Ciaikowski e approdava, infine, a Sciostakovic. Naturalmente tutto ciò senza enfasi e con un clima resistenziale che, nonostante la citazione celebrativa degli ottoni del famoso canto partigiano *Fischia il vento, soffia la bufera*, è da avvicinare più che altro al clima evocativo del *Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino. L'uso di un lessico musicale per *toni interi* contribuiva certamente alla chiarezza del linguaggio e giustificava nello stesso tempo il rispetto delle forme tradizionali, dinanzi alle quali non mancarono le perplessità, tali che riaffiorò ancora una volta una equazione, allora frequente, che definiva il rapporto secondo la definizione: conservatore in musica = progressivo in politica, e viceversa. In effetti detta equazione ancora oggi appare sommaria e, in definitiva, superficiale, specie applicata

[82] A proposito di queste considerazioni, cfr. L. Dallapiccola, *Genesi dei «Canti di prigionia» e del «Prigioniero» frammento autobiografico*, in «Appunti incontri meditazioni», Suvini-Zerboni, Milano 1970, pp. 141-156. Per quanto concerne inoltre le multiformi attività di critico, recensore, analista e musicologo svolte dal compositore, cfr. la ricognizione bibliografica proposta in F. Nicolodi (a cura di), *Scritti*, in *Luigi Dallapiccola*, Suvini-Zerboni, Milano 1975, pp. 155-162; cfr. pure D. Kämper, *Scritti di Luigi Dallapiccola*, in *Luigi Dallapiccola*, Sansoni, Firenze, 1985, pp. 318-328.

a Zafred il cui stile era (e in fondo è rimasto) non-conservatore ma «nuovo» senza fratture, e soprattutto teneva conto di un dato realistico e storicistico allo stesso tempo, e cioè che la Resistenza era stata un'esperienza anche *popolare* con una dimensione molto più ampia di quanto non fosse stata la popolarità nei moti risorgimentali, e pertanto con diritti di «rappresentatività» anche musicale molto più vasti e concreti. In queste motivazioni è quindi da ricercare un certo realistico rapporto musicisti-popolo nella *Quarta sinfonia* di Zafred, il quale non avendo un retroterra italiano di osservazione diretta dovette rivolgersi ad alcuni modelli e filtri «estranei», né più né meno di come un Pavese o un Vittorini si erano serviti della letteratura americana (o del jazz) per osservare meglio la realtà circostante. In questa singolare soluzione del «popolare», in un'atmosfera neorealistica riferita a questioni concrete con la visione ideale di una universalità media accessibile a tutti, sono da rintracciare i motivi per cui l'esperienza di Zafred non ebbe seguito. Di queste preoccupazioni esplicite non si trovano tracce nello spirituale *Concerto funebre per Duccio Galimberti*, o nei *Canti della pietà morta* di Valentino Bucchi, su testo di Franco Fortini, fondamentalmente orientati verso quella sofferenza interiore il cui archetipo rimanevano i *Canti* di Dallapiccola. In altri termini la *Quarta* di Zafred rimane l'unico esempio in cui non si dovette ricorrere, in questo neo-risorgimento, al simbolismo attribuito; si aprì, però, nell'ambito italiano, la questione di *stile e società*, con un'alternativa di cui Nono è stato ed è l'esponente più di rilievo, sia con le musiche dedicate alla Resistenza che con quelle del tipo *La fabbrica illuminata*.

S'è detto che la *Quarta* di Zafred rispetta la forma tradizionale in quattro tempi (*sostenuto, moderato, allegro vivo, largo solenne*) con una scelta che, allora, non fu conservatrice ma deliberatamente polemica, persino nell'adozione di sviluppi formali propri della forma-sonata classica: ma con una dialettica «staccata dalle abitudinarie contrapposizioni tonali». L'orchestra è, anch'essa, di formazione classica.[83]

La presentazione della *Fabbrica illuminata* che Luigi Nono e Giuliano Scabia scrissero per la prima esecuzione dell'opera, avvenuta il 15 settembre del 1964 nel quadro del ventisettesimo Festival internazionale di Venezia, è quanto mai preziosa ai fini di un commento che inserisca l'alternativa stilistica di Nono nel nostro discorso populista: si tratta infatti di una dichiarazione di principi e di idee rivelatrici di una tensione ideale esposte a un livello di coscienza sufficientemente esteso ma non altrettanto «verificato» nella società civile. Cioè quella *universalità* media accessibile a tutti (come voleva essere nelle intenzioni «realistiche» e nei risultati del lessico della *Quarta* di Zafred) qui cambiava prospettiva: si trasformava, per esplicite motivazioni ideologiche ed estetiche, in una *universalità* settoriale, definita socialmente proletaria: una universalità, comunque, che va al di là del «popolo», ed entra già nell'area della civiltà

[83] Ascolto: M. Zafred, *Quarta Sinfonia «in onore della Resistenza»*.

di massa. Ma leggiamo le parole introduttive di Nono e Scabia, che partono da una famosa definizione di Marx: «La fabbrica è una situazione di lotta, un momento focale della immensa passione e vita della classe operaia, il luogo tipico dove è in atto *la negazione della negazione*».[84] In tal senso il rapporto musicisti-popolo non è più né su un piano etnico né su un piano di italianità o di «carattere nazionale» come poteva dirsi di alcuni lavori sulla Resistenza, ma era un rapporto che si definiva in termini politici di classe. Aspetto nuovo, se si considerano la genericità e il pressapochismo con i quali il termine «popolo» si era andato configurando. Proseguono gli autori:

> Che cosa si può sapere del mondo d'oggi partendo da questa situazione e illuminandola mediante una costruita invenzione? Non musica o teatro documentari, poesia inchiesta; non registrazione o acquiescenza tecnologica: non resa alla potenza o alla routine dei *mass-media*, ma diario-illuminazione: come il *Diario polacco* e, appunto, *Un diario italiano*. Nessuna *mimesis*, nessun rispecchiamento. Nessuna arcadia industriale. Nessun naturalismo populista o *popular*.[85]

Un brano denso di concetti e di ragionamenti che comunque vogliono soprattutto sottolineare una *difesa umana* (se non dichiaratamente umanistica) dinanzi alla tecnologia, ai *mass-media* e nel contempo un anticonformismo, *tout court*, anche rispetto al «naturalismo populista». Naturalismo, si può aggiungere, che nella sua totalità era ormai consegnato al passato, in una Italia che ha subìto molte trasformazioni nel mondo contadino in direzione, sia pure discontinua, di una evoluzione industriale. Tuttavia un «naturalismo populista» che in parte avrebbe ancora ragione di essere, se si tiene conto che questo mondo contadino (escluso come s'è visto, per ragioni diverse, dal primo Ottocento fino ad oggi, eccettuato, forse, lo squarcio ultra-*veristico*) ancora oggi esiste, ma soprattutto ancora sussistono le cosiddette «tradizioni» che pertanto come i *peones* dell'America del sud o i *campesinos* della Spagna di trent'anni fa o di adesso, sarebbero, forse, egualmente suscettibili di attenzione estetica e musicale. Considerando inoltre l'effettiva ricezione musicale di questa universalità settoriale e proletaria, che ben poco si stacca dalla ricezione «di massa», mentre le «tradizioni» culturali a essa pertinenti furono prive

[84] Cfr. L. Nono, G. Scabia, *La fabbrica illuminata*, in «Catalogo della Biennale di Venezia», XXVII Festival internazionale di musica contemporanea, 6-16 settembre 1964. La prima dell'opera di Luigi Nono e Giuliano Scabia si ebbe il 15.09.64. Sulla produzione di Luigi Nono, scomparso nel 1991, ed in particolare sulla composizione considerata da Carpitella, sono stati pubblicati recentemetne numerosi saggi critici ed analitici; fra gli altri, cfr. AA.VV., *Nono*, a cura di E. Restagno, EDT/Musica, Torino 1987; F. Galante, *Luigi Nono: pensiero sonoro e tecnica elettronica nel periodo del grande impegno politico*, «Musica/Realtà», XI-33 (1990), pp. 33-41; G. Scabia, *Composizione de* La Fabbrica illuminata *di Luigi Nono e* lettere *del 1964*, idem, pp. 43-68; L. Pestalozza, *L'ascolto di Nono*, idem, pp. 69-84; J. Noller, *Poetica moniana*, «Musica/Realtà», XI-35 (1991), pp. 41-51.

[85] L. Nono, G. Scabia, *op. cit.*

di *autonomia culturale* almeno per quel che riguarda la musica; contrariamente al patrimonio etnico che invece questa cosiddetta autonomia contadina ha conservato, se non per virtù certamente per posizione. In tal senso il rapporto musicisti-popolo in Nono, relativamente all'Italia, si determina soprattutto come rapporto urbano. «Solo un'idea-musica semanticamente precisa sull'uomo d'oggi nel luogo della sua servitù-liberazione; la negazione della negazione fissata in una forma, nell'impegno anche a superare la parzialità, soggettiva o oggettiva che sia, oggi così dominante non solo nella musica».[86] Riaffiora anche qui il concetto di «canti di prigionia e di liberazione» che il D'Amico aveva adoperato per i *Canti* di Dallapiccola, analogia di definizioni che a noi interessa non per un richiamo formale ma per una intesa sostanziale. Cioè la questione se un «nuovo» atteggiamento verso la società (l'ex popolo romantico) comportasse deterministicamente un «nuovo» stile o addirittura un nuovo lessico, come sembrò essere per i *Canti* di Dallapiccola e vent'anni dopo per la *Fabbrica illuminata* di Nono. Poiché in tal caso, nell'arco di vent'anni, sembra data per scontata l'acquisizione di un nuovo linguaggio (derivato dalla dodecafonia), entro cui il problema è soltanto di *stile*, anche se dalla dodecafonia del compositore di Pisino alle registrazioni su nastro effettuate alla Italsider c'è un gran passo. Poiché se l'universalità «media» di Zafred poteva considerarsi in fondo ideale, proprio perché *media* secondo dei parametri astratti del «neo-realismo», altrettanto ideale è considerare la *ricezione proletaria* come universale. E ciò sia nel senso che la ricezione musicale proletaria è condizionata da una tradizione *tonale*, comunque alimentata e amplificata dalla diffusione dei *mass-media* (della radio in particolare), e sia nel senso che in una società ancora divisa in classi detta «universalità» riesce difficile ad articolarsi. La qual cosa può essere compensata, ma non risolta, dalla *scelta* di determinati testi e *contenuti*:

> Il testo di Giuliano Scabia è nato attraverso una serie di stesure, trasformandosi a seconda della necessità dell'organizzazione musicale. Il rapporto parola musica non si è dunque risolto nella preparazione di un «testo per musica» ma nella costruzione di un materiale linguistico significante non aleatorio, con uso di gergo di fabbrica, di linguaggio di contratti sociali, di materiale onirico, etc. Il risultato musicale definitivo si può considerare anche risultato finale del materiale linguistico.[87]

Due cose da osservare: anzitutto un atteggiamento polemico nei riguardi di una «forma» fissa, cristallizzata, così diversa dalle numerose stesure e varianti, *tipiche* della tradizione orale e popolare; quindi l'importanza di un testo *significante*, che riconferma ancor più la cautela con cui bisogna esaminare quelle opere del passato e del presente, nelle quali il rapporto musicisti-popolo si è andato configurando soprattutto in termini simbolici. Quanto all'uso di «gergo di fabbrica, di linguaggio di contratti sindacali» ciò dimostra, diversamente forse dalle dichiarazioni degli autori, la validità dell'impiego, come *strumenti*, della musica-documentario o della poesia-inchiesta, anche se per la natura specifica della musica la questione è piuttosto complessa.

[86] L. Nono, G. Scabia, *op. cit.*
[87] L. Nono, G. Scabia, *op. cit.*

Il materiale acustico di base è costituito da:

– registrazioni realizzate presso l'Italsider di Genova-Cornigliano (laminatoio a caldo e freddo, altiforni);

– materiale originale preparato presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano;

– registrazioni di molteplici interpretazioni del testo sia da parte del coro della RAI di Milano, diretto da Giulio Bertola, che del mezzosoprano Carla Henius.

La fabbrica illuminata è dedicata agli operai della Italsider di Genova-Cornigliano.

Il testo di Giuliano Scabia, e un frammento da *Due poesie a T.* di Cesare Pavese, si presenta come una libera *intavolatura*, suscettibile, in definitiva, di ulteriori montaggi: [88]

fabbrica dei morti la chiamavano
esposizione operaia
a ustioni
a esalazioni nocive
a gran masse di acciaio fuso
esposizione operaia
a elevatissime temperature
su otto ore solo due ne intasca l'operaio
esposizione operaia
a materiali proiettati
relazioni umane per accelerare i tempi
esposizione operaia
a cadute
a luci abbaglianti
a corrente ad alta tensione
quanti MINUTI-UOMO per morire?
e non si fermano MANI di aggredire
ININTERROTTI
al CORPO nuda afferrano:
quadranti, visi: e non si fermano
guardano GUARDANO occhi fissi: occhi mani
sera giro del letto
tutte le mie notti ma aridi orgasmi
TUTTA la città dai morti VIVI
noi continuamente PROTESTE

[88] Ascolto: L. Nono, *La fabbrica illuminata.*

la folla cresce parla del MORTO
 la cabina detta TOMBA
  tagliando i tempi
   fabbrica come lager
    UCCISI

passeranno i mattini
passeranno le angosce
non sarà così sempre
ritroverai qualcosa

12. La *Sinfonia «in onore della Resistenza»* di Mario Zafred e *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono, ascoltate nella scorsa conversazione, hanno dunque rappresentato due alternative, moderne e contemporanee, del rapporto musicisti-popolo, ma hanno segnato anche il crepuscolo e il dissolversi del populismo nella musica italiana. Infatti, come si è già osservato, il rapporto musicisti-popolo, così assiomatico dagli inizi dell'Ottocento fino alla Resistenza e poco dopo, si è andato emarginando, inserendosi in un orizzonte e una problematica in cui il rapporto si configura più tra musica e società, tra stile e società. La *Sinfonia* di Zafred, da valutare nel clima di quel neo-realismo letterario, pittorico e soprattutto cinematografico che fu degli anni cinquanta, è stato l'ultimo singolare e personale tentativo di «scrivere musica» per un universo «medio» ideale, quanto lo stesso populismo, soprattutto ideologico, lo richiedesse. Vale a dire senza fratture radicali di linguaggio, sostanzialmente conservatore di valori tradizionali, inevitabilmente centripeto nel senso di non tenere a sufficienza conto dell'articolata e varia ricezione sociologica dei nuovi consumatori di musica. In altri termini un atteggiamento pedagogico e idealmente nazionale-popolare. Le soluzioni di Nono, invece, e tra di esse appunto *La fabbrica illuminata*, rappresentano il tentativo di sintesi tra progressismo socio-politico, ideologizzato e avanguardia: soprattutto nel senso di evitare un certo conformismo naturalistico che tutto il populismo (e non soltanto in musica) è sembrato portarsi con sé, almeno per quel che riguarda la velleità di «riprodurre» il popolo e di commisurarsi nella «sua» ricezione, sostanzialmente tradizionalista e conservatrice almeno in un paese a forte tradizione contadina. In altri termini il tentativo di sintesi tra avanguardia stilistica e concezione romantica-ideologica del «popolo», è voluto essere un momento di maggiore intensità dialettica, una rottura con un certo automatismo stilistico, un mettersi «di fronte» alla realtà, realizzatosi comunque in modi non meno ideali e sociologicamente ancora astratti. Infatti mentre nell'orizzonte di un cosiddetto decadentismo l'approdo al linguaggio della atonalità o della dodecafonia aveva funzionato soprattutto come testimonianza esistenziale, implicante anche motivazioni civiche e politiche (è questo il caso dei *Canti di prigionia* di Dallapiccola, e di tutta quella *protest-music* a essi immediatamente antecedente e successiva), nel momento in cui il «nuovo linguaggio» si poneva la questione di ristabilire un rappporto populistico, ecco che non potevano non affiorare alcune difficoltà e problemi. Anzitutto una maggiore puntualizzazione sociologica del termine popolo, se non altro nella sua prima differenziazione di *urbano* e *contadino*. E abbiamo visto che il popolo, ad esempio, di Nono è quasi esclusivamente urbano e operaio: questa soluzione, anche se voleva evitare il facile tradizionalismo folklorico della campagna, tuttavia non riusciva a superare la «secolare» assenza di un mondo che nel passato, e fino a ieri, era stato *fuori* dalla produzione musicale urbana, con circoscrizione borghese e artigiana. Cioè si constatava ancora una volta che era stato solo un certo tipo di *verismo* musicale a rappresentare un certo tipo di socialità di campagna o di sottoproletariato di città, appena appena urbanizzato (ad esempio, *Malavita* di Giordano). Questa maggiore puntualizzazione sociologica del termine «popolo» pose all'avanguardia se non altro una osservazione oggettiva della realtà e una constatazione altrettanto realistica dei dati di fatto, che in musica vuol dire la consumazione di un certo tipo di musica – cosiddetta di consumo – da parte anche di un certo «popolo» ideologicamente cosciente e avanzato. Una consumazione di musica *indipendentemente* dal desiderio ideale o umanitario dei compositori di scrivere musica «per il popolo» o, almeno, con una tale «universalità» valida e accessibile a tutti. Ora in tal senso il frutto della constatazione è drammatico: da un lato gli esperimenti stilistici dell'avanguardia sembrano sempre più divergere dalla immediatezza della «comunicazione» (e figurarsi quindi da un messaggio populistico) e d'altro canto, attraverso i mass-media, si è avuto un sempre maggior incremento della musica di consumo, col risultato, tra l'altro, di emarginare qualsiasi filantropia espressiva da parte di compositori che si ponessero ancora il problema della «comunicabilità», non soltanto con quello che fino a ieri era stato definito *popolo*, ma con l'attuale società. In altri termini se il moderatismo neo-realistico sembrava voler indulgere a un certo conformismo passatista e naturalistico (e anche folklorico), dall'altra il «nuovo linguaggio» ideologizzato, sembra non tener conto della contraddizione *in termini*, nel senso che lo sperimentalismo, o anche l'effettiva espressione del nuovo linguaggio mal sopportava l'ideologia, specie quella che si ponesse in termini di «comunicabilità», più o meno populistica o semplicemente sociale. È proprio in queste contraddizioni, spesso laceranti, da individuare il crepuscolo del populismo.

Tuttavia prima di far volgere il nostro discorso alla conclusione, è sembrato opportuno ricorrere a un'ulteriore esemplificazione che fosse valida ai fini di indicare qualche soluzione cosiddetta «realistica» non ideologizzata e che, inoltre, dimostrasse ancora una volta come i sistemi di comunicazione di massa e la conseguente fruizione della «musica di consumo» abbiano definitivamente sancito la fine della assiomaticità del populismo.

Il primo esempio di cosiddetto realismo non ideologico e di «cronaca» è rappresentato soprattutto dalla *Partita a pugni* di Vieri Tosatti, definito nel sottotitolo: *Dramma da Concerto in un'introduzione e tre Rounds per soli, coro e orchestra*. Al suo apparire, nel 1955, esso fu definito uno «Sketch neo-realistico», se non altro perché in forma di dramma-da-concerto veniva sceneggiata una partita di boxe, secondo una prospettiva molto vicina agli esperimenti letterari dialettali, urbani e sottoproletari del Pa-

solini di quegli anni. Alcuni brani delle *note* dello stesso autore per le rappresentazioni in teatro della *Partita*, sono sufficientemente esplicative sia per capirne le intenzioni che per individuare il «clima» in cui questo lavoro nacque. «La *Partita a pugni* – scriveva Tosatti – essendo nata come opera da concerto, non presenta nel testo didascalie o altre indicazioni teatrali. Per realizzare scenicamente il testo in questione, ci si attenga costantemente al *ritmo* e alla *dinamica* musicali».[89] E qui riaffiora il vecchio motivo e desiderio di incapsulare la «realtà viva» entro costrutti musicali (privi di itinerari concettuali) che è stato, in ogni tempo, uno dei motivi del populismo. Ma diamo ancora la parola all'autore:

> La scena può essere semplicissima. In primo piano il *ring* (vero ring da boxe) preferibilmente con. gli angoli orientati al pubblico e ai tre lati scenici. Dietro e ai lati del ring, gradinate per il *pubblico* della partita (coro e comparse). La difficoltà maggiore consiste nel disporre le gradinate secondo un'angolazione (o curvatura che sia) e un grado di elevazione tali da permettere la necessaria compattezza della massa corale, e la visibilità del Direttore e la distanza non eccessiva del coro dall'orchestra. Al di sopra del ring penderà una grossa lampada, a riflettore quadrangolare (o secondo le usanze del luogo). In palcoscenico andrà pure collocato il *gong* (non un tam-tam, ma un vero gong di timbro estraneo all'orchestra), ed eventualmente un tavolo per la «giuria». – La scena può essere delimitata da tre muri di cortile, con parziale visibilità di cielo notturno; o anche (meglio ancora) da una grande tenda ricurva, come se la partita si svolgesse in un capannone tipo «circo equestre» [...] Riguardo ai personaggi, è evidente che il primo pugile (baritono) dovrà sfoggiare un aspetto vigoroso e corpulento, mentre il secondo (tenore) sarà macilento, pavido sempre dinanzi all'aggressività del primo. Entrambi in tenuta regolamentare (calzoni corti, guantoni *da allenamento* onde potersi colpire senza danno), indosseranno un accappatoio sia all'ingresso nel ring, sia durante gli intervalli del combattimento. L'arbitro non richiede speciale acconciatura, e così dicasi del coro, che non avrà costumi appositi, ma vestirà eterogeneamente: maglie sportive, camicie, tute, abiti buoni e malconci, divise, etc. Negli allestimenti effettuati sin'ora, erano affissi alle pareti molti cartelloni pubblicitari (bibite, dive del cinema, propaganda politica e via dicendo). – Nella parte del coro figurano alcune voci *isolate*. Particolare rilievo ha quella indicata, nel rigo dei tenori, come «voce di ragazzotto»: personaggio tipico della Roma popolare, ragazzo sui quindici anni, fanatico e ironico a un tempo. Le voci isolate possono essere di elementi estranei al coro, obbligati nel ritmo ma non nell'intonazione.[90]

[89] V. Tosatti, *Note dell'autore. Per le rappresentazioni in teatro della Partita*, in *Partita a pugni, Dramma da concerto in un'Introduzione e tre «Rounds»*, pr soli, coro e orchestra, parole di Luciano Conosciani, Ricordi, Milano 1959, s.n.p.

[90] V. Tosatti, *op. cit.*

Sarebbero già sufficienti questi brani delle *note* introduttive per verificare la più scanzonata demitizzazione di qualsiasi visione «ideale» del popolo: una registrazione di cronaca, apparentemente esistenziale e oggettiva, vale a dire quasi al limite estremo di quella identificazione con l'«alterità», anch'essa tipica di tutto il rapporto musicisti-popolo. Apparentemente «oggettiva», si è detto, in quanto un *particolare* pubblico di una partita a boxe non può essere considerato *tipico* né di un «popolo» né di una «società»; pur tuttavia la minuziosità con cui s'intese, da parte dell'autore, stabilire un nesso tra *atmosfera* e costrutti musicali, sembra giustificare la collocazione di questo «sketch neo-realistico» nell'ambito di un populismo veristico, sostanzialmente tradizionale, la qual cosa si rileva ancor più nelle *note* a ciascuna delle parti del dramma-da-concerto.

> INTRODUZIONE – Il sipario si apre sugli schiamazzi del coro, dodici battute dal n. 2. L'arrivo dei pugili e dell'arbitro è chiaramente indicato dalle parole del testo. Alla seconda battuta del n. 11, le comparse possono aggiungere dei fischi alla scala ascendente-discendente dell'orchestra. Non intervallo, ma una pausa rilevante va effettuata fra l'*introduzione* ed il primo colpo di gong. – PRIMO ROUND – Sino alla prima frase del baritono, i pugili «si studieranno» con mosse guardinghe. Alla quarta battuta del n. 14, parola e musica sottolineano la prima vera mossa di pugilato: una «finta» del baritono. Altrettanto sono poi precisati i vari colpi, tutti incassati dal tenore, ad eccezione del «sinistro» che costui rifila all'avversario sulla prima battuta del *24*. Qui la reazione del baritono non è di dolore, ma di credula meraviglia per l'affronto subito. Fra i due primi «rounds» e poi fra il secondo e il terzo, può esservi un breve intervallo (10-15 secondi) con passaggio di *venditori* fra il coro. Si arriva così al TERZO ROUND E FINALE: È il tempo più tumultuoso. L'azione sul ring si fa massacrante e sbandata, gli spettatori sono al massimo dell'esaltazione. Il tenore, totalmente disfatto, gira su se stesso e colpisce esattamente sul *52*, quasi sbadatamente, l'avversario, che crolla pesantemente svenuto. Si riavrà, stravolto e ormai sconfitto, al n. *57*. Segue il tumulto popolare, sempre più fitto e aggressivo: tutti abbandonano le gradinate, lanciano oggetti, assalgono il ring. Il grido di «aiuto» è lanciato da spettatori compressi nella mischia. Prima di attaccare il «presto» finale, quattro battute avanti al *54*, sull'ultimo 8° dell'orchestra e prima del «levare» del coro, si fa una sospensione (pausa-corona) durante la quale si ode la sirena della polizia: che subito irrompe a disperdere i tumultuanti, mentre si chiude il sipario [...] Per concludere, è sostanziale allo spirito dell'opera che il tutto rientri in un generale tono veristico, tumultuoso e pesante, senza episodi singoli di preminente rilievo. Il coro è protagonista assoluto: in mezzo ad esso agiscano, non soverchianti, le comparse.[91]

[91] V. Tosatti, *op. cit.*

E il tono veristico, in effetti, è dato al dramma-da-concerto non soltanto dalla minuziosità documentaria della sceneggiatura, anzi, si potrebbe dire, dalla gestualità esecutiva: ma è da rilevare che il tono veristico è dato anche dagli stessi costrutti musicali che sono tali nel senso tradizionale del verismo musicale di un Mascagni, di un Leoncavallo, di un certo Puccini cosiddetto prosastico. Cioè il convenzionalismo schematico di rappresentazione veristica non si allontana poi troppo dalle grida o dai raptus di gelosia e di vendetta che era possibile riscontare nella *Cavalleria*, nei *Pagliacci* o in *Malavita*. Tale manierismo «realistico» non è neanche temperato dal ricorrere di alcuni stilemi cosiddetti moderni (un certo meccanicismo all'Honneger o determinati accorgimenti strumentali), poiché egualmente ricorrono le *arie* dei protagonisti o il «parlottare» del coro-popolo, divenuti comunque, in questo caso, grida e schiamazzi intessuti da un gergo genericamente popolaresco sub-urbano, che l'autore delle parole, Luciano Conosciani, ha sistemato secondo dei criteri molto vicini ai *Ragazzi di vita* di Pasolini. Probabilmente è questo il verismo naturalistico che per ragioni diverse Zafred e Nono intendevano evitare, anche per motivazioni ideali del tutto assenti dal lavoro di Tosatti: tuttavia un'opera di questo tipo si definisce, se non come alternativa, di certo come testimonianza di un particolare clima nel quale venne a trovarsi il crepuscolo del populismo. E ciò ripropone anche, nell'assiomatico rapporto musicisti-popolo, l'insufficienza del solo testo letterario (sia pure fortemente documentario, almeno in apparenza) ai fini di una soluzione unitaria musicale-drammatica. In altri termini la politonalità di Milhaud ne *La morte di un tiranno* o le soluzioni atonali e seriali di Schönberg in *Un sopravvissuto di Varsavia*, sembrano essere più realistiche di alcuni *clichés* del «gridar e cantar quotidiano» proposti da un neo-verismo, quale appunto intendeva sostenere la *Partita a pugni* di Tosatti, il cui organico «per soli, coro e orchestra» rientra nella tradizione: tuttavia il *dialetto* e la *cronaca* sono gli aspetti più di rilievo del lavoro.[92]

Un segno di più del crepuscolo del populismo e dello spostarsi della questione nei termini di musica e società, soprattutto attraverso la somministrazione musicale dei *mass-media*, è dato dal cosiddetto «cedimento» di alcuni compositori *seri* alla musica leggera e in particolare alle canzoni. Fu nella seconda metà degli anni cinquanta e nei primi anni dei sessanta che alcuni musicisti, unitamente ad alcuni letterati, decisero di scrivere delle *canzoni*. Le combinazioni musicali-letterarie portano i nomi abbinati di Bucchi-Fortini, Peragallo-Calvino, Turchi-Flaiano, Maselli-Parise, Carpi-Patroni Griffi, Panni-Pasolini ecc. Cosa significò questa «svolta» o almeno questo accostamento al genere leggero o di consumo? Significò il constatare che il «popolo», trasformatosi in «massa», sia pure sociologicamente più precisata, *consumava* musica indipendentemente dalle intenzioni dei musicisti, dei compositori, di scrivere opere con contenuti, espliciti o simbolici, umanitari e filantropi, *popolari*.

[92] Ascolto: V. Tosatti, *Partita a pugni*.

In tal senso, nonostante la situazione populistica sia ormai definitivamente sfumata, sembrò ricrearsi una nuova dicotomia all'interno del compositore, una nuova dicotomia tra musicista «privato» e musicista «pubblico», nel senso che quest'ultimo dovesse dare il suo tributo alla nuova civiltà e ai nuovi mezzi di diffusione e riproduzione. In tal senso questo repertorio venne anche definito «La canzone dell'intellettuale», ed è stato oggetto, qualche anno fa, di un interessante ciclo di trasmissioni per questo stesso Terzo Programma a cura di Tullio Kezich, Filippo Crivelli ed Enzo Siciliano, con unica protagonista canora Laura Betti. La stessa definizione di «canzone dell'intellettuale» dimostrava una situazione di alterità e di élite insieme: non a caso Guido Turchi, parlando delle sue canzoni su testi di Ennio Flaiano (scritte per *Un marziano a Roma*), dichiarò che chiedere ad un compositore cosiddetto serio di scrivere una canzone è come chiedere a un professore universitario di indossare calzoncini e maglietta per scendere in un campo di football. Cioè una nuova dicotomia, in cui però non vi fosse spazio, per un generico umanitarismo indirizzato a un «popolo» ormai inesistente e trasformatosi invece in consumatori di massa, di rapida e spesso esigente commestibilità. Forse proprio perché si era costretti a un procedimento di spoliazione della propria «serietà protocollare», la maggioranza di queste canzoni sono satiriche, ironiche, risentite e di critica del costume: sostanzialmente da definirsi come neo-realistiche e urbane.

La Tigre di Peragallo-Calvino è la storia di un uomo qualsiasi, un certo Bianchi, che visita lo zoo e si ferma sbalordito di fronte alla gabbia della tigre: la riconosce, è la sua Maria, la donna che metaforicamente l'ha sbranato e che è stata rinchiusa là perché altri uomini non abbiano a subire la stessa sorte. Maria ammette di essere una tigre, ma promette di cambiare se Bianchi saprà farla uscire dalla gabbia. «Sarò fedele a te!» gli dice. Bianchi si commuove e chiede al direttore dello zoo di portarsi a casa Maria, la tigre. Naturalmente, arrivati a casa, tra le pareti domestiche, Maria si butta sul povero Bianchi e gli addenta la vena giugulare. Uno spunto urbano che, come le *Bestie* di Trilussa, alimentò l'osservazione realistica con situazioni più o meno metaforiche. *La canzone delle 52 settimane* di Turchi-Flaiano sembra invece la traduzione sonora di alcune atmosfere pigre e barocche, che così egregiamente sono scolpite anche nei *Racconti romani* di Moravia o nella *Noia* dello stesso autore. I testi di Mastronardi, per la musica di Valentino Bucchi, riprendono le malinconie di un artigianato «del tempo che fu», così ricorrenti nel noto romanzo *Il calzolaio di Vigevano*. *Soltanto gli occhi* di Gino Negri sembra rispecchiare l'ossessione, talvolta grottesca, di un certo tipo di letteratura erotica tascabile; ma quel che più interessa osservare è che Gino Negri, dopo aver scherzato con intelligenza e humour con il genere «leggero», ha lasciato poi definitivamente il campo della musica cosiddetta seria per dedicarsi a un genere appunto leggero, in particolare al *cabaret* o ad alcuni melodrammi umoristici da lui stesso inventati. Infine un brano di Franco Mannino, su testo di Bindo Missiroli e Paola Masino, tratto dall'opera *Vivì*, rappresentata nel 1957 al teatro Bellini di Catania.

La scena in cui il brano viene cantato è in un night-club, e la canzone s'intitola *Kessler cha-cha-cha* e venne cantata dalle due famose gemelle sul palcoscenico del vetusto teatro siciliano. Queste e altre canzoni, scritte da compositori seri e da letterati non meno importanti, nella interpretazione azzeccata e pertinente di Laura Betti, secondo alcune alterazioni da «sotto-proletariato» così care all'espressionismo di Bertold Brecht e di Kurt Weill, secondo degli stilemi polemicamente antiretorici (soprattutto verso lo stile paludato del melodramma) e vicini a un nuovo «cantar quotidiano». Cioè l'utilizzazione in termini critici di alcuni ingredienti della canzone di consumo, ironizzandola ma secondo una dialettica propria di qualsiasi moralismo: il «popolo», sia esso di città o di campagna, è comunque scomparso, il messaggio è verso i «consumatori», se non del centro certamente della periferia della città, e anche verso gli stessi «intellettuali».[93]

Le «canzoni» che alcuni compositori «seri» hanno scritto sembrerebbero far riaffiorare quella binarietà che avevamo scorto fin dall'inizio dell'Ottocento, cioè agli inizi della disamina populistica, quando nello stesso compositore coesistevano l'invenzione drammatica e quella «leggera»: i canti di Rossini, Donizetti, Bellini, Mercadante sono lì a dimostrarlo. Ma in effetti non si tratta di alcun «ricorso storico», che puntualmente si presenterebbe, non senza singolarità, all'inizio e alla fine del nostro discorso. Nei compositori degli inizi dell'Ottocento la coesistenza dei due generi non significa l'esistenza di due livelli espressivi o, addirittura, di una lacerante dicotomia la quale, invece, è possibile riscontrare negli odierni compositori proprio quando, come ha detto il Turchi, si è costretti a indossare calzoncini e magliette per scendere in un campo di football. Poiché è evidente che il discorso sul populismo ha un senso se si dà come assiomatica la questione della «comunicabilità»: vale a dire che la musica sia *anche* uno strumento di comunicazione. Quindi se questo assioma non viene accettato e si valuta la storia della musica unicamente come serie di «invenzioni» espressive, allora il discorso sul populismo viene a mancare. Per la verità noi stessi, all'inizio delle conversazioni abbiamo parlato di «sentiero del populismo», volendo con ciò sottolineare un punto di vista settoriale d'interpretazione: punto di vista che probabilmente lascia da una parte alcune questioni di non poco rilievo (tra le quali alcune di ordine squisitamente estetico) ma nello stesso tempo *costringe* a un punto di riferimento ben preciso, che per la sua complessità si definisce tale. Infatti nel sentiero del populismo convergono non poche questioni, che a conclusione della nostra disamina vale la pena di ricapitolare. Anzitutto il periodo storico: cioè la scelta del tempo comprensivo della musica romantica italiana e di quella moderna, almeno fino a poco più della metà di questo secolo, non è casuale né di comodo, né obbedisce a delle necessità pedagogiche. Infatti è proprio in questo

[93] Ascolti: M. Peragallo, I. Calvino, *La Tigre*, G. Turchi, E. Flaiano, *La canzone delle 52 settimane*, V. Buchi, L. Mastronardi, *Vigevano, via Santa Chiara*, G. Negri, *Soltanto gli occhi*, F. Mannino, P. Masino, B. Missiroli, *Kessler cha cha cha*.

arco di tempo che l'«alterità» di qualsiasi ipotesi musica-società è stata effettivamente ideologizzata e politicizzata: anzi in nome di questo procedimento applicato all'«alterità» con la quale «comunicare», si è stabilito un rapporto musicisti-popolo, che non è stato sommariamente definito populismo, proprio perché questa struttura ideologica e politica non è stata sempre a un livello di coscienza: ma ciò non toglie che fosse ugualmente presente. Stabilito il rapporto musicisti-popolo in modo assiomatico, attraverso un'alterità (il popolo) con la quale comunicare (mediante la musica), si è dato inizio a una serie di procedimenti mentali e di indagini, che noi abbiamo circoscritto, per economia di tempo e di spazio, a determinati esempi che potrebbero, in una trattazione più ampia, accrescersi, ma che comunque sarebbero compresi nell'arco di tempo da noi preso in considerazione. Effettivamente si è accennato alla necessità di dare una prospettiva, ad esempio, alla traccia napoletana o comunque dialettale, che troviamo nella produzione minore di alcuni operisti del primo Ottocento. Ciò significherebbe stabilire la funzione e la collocazione del dialetto, nell'ambito non solo dell'opera buffa ma di tutta l'estetica settecentesca per entro l'ambito dell'Illuminismo e dei suoi miti «rustici». Tuttavia è certo che la determinazione di uno stile del «cantar quotidiano» in Rossini o in Donizetti e Bellini, serve proprio a meglio osservare come un certo centripetismo romantico abbia coinvolto anche gli stili di canto, probabilmente riscattandoli *idealisticamente* e psicologicamente (ma in modo discutibile) però coinvolgendoli spesso in una struttura cerebrale e protocollare, desunta dalle stesse idee politiche e sociali del tempo. Si è infatti osservato come, nonostante questo atteggiamento di «umanitaria comunicazione», sia mancato praticamente in tutto il melodramma dell'Ottocento il *dialetto*, vale a dire un dato di fatto dell'osservazione realistica, e ciò corrispondeva in parte a una visione ideale unitaria, del tutto estranea alla realtà. A sua volta è innegabile che la scelta di determinati testi e di determinate trame, nelle opere, abbia contribuito a quel clima di socialità che si è definito anche del «simbolismo attribuito»: nel senso che con una semplice operazione analogica si trasferivano situazioni melodrammatiche nella realtà sociale e politica contemporanea, e comunque *non viceversa*: Questa socialità del simbolismo, più o meno intenzionale e attribuito, comportò una maggiorazione dell'uditorio, che *a posteriori* fu definito «popolare», ma che a un'analisi sociologica appena approfondita risulta circoscritto alla borghesia urbana e provinciale e ad alcune propaggini dell'artigianato. Si è tentato a questo proposito di esaminare quali fossero le effettive possibilità della riproduzione, e quindi della divulgazione della musica, almeno fino agli inizi della seconda metà dell'Ottocento. Ne è risultato che oltre alle brevissime stagioni di opere (non più di una o due, nell'arco di tre o quattro settimane) la vita musicale era rappresentata da *associazioni* e *circoli*, ai quali accedevano praticamente gli stessi ceti delle brevi stagioni operistiche, nei quali trovavano ampia ospitalità e agibilità i riduttori, gli elaboratori, gli armonizzatori di «musiche». Lo squarcio sui dilettanti è stato in tal senso probante. Ma questa constatazione dei limiti sociologici della

riproduzione e della divulgazione musicale (limiti oggettivi ai fini delle intenzioni populistiche) ha dimostrato come più del settanta per cento della popolazione italiana, cioè quella contadina a quel tempo, fosse del tutto lontana dal *consumo* di detta musica. E ciò non significava, nonostante il sotterraneo pedagogismo di qualsiasi atteggiamento populistico, che questo settanta per cento di abitanti non cantasse o facesse musica: tutt'altro, le stesse raccolte di soli testi letterari di canti popolari fatte dai demologi romantici (del tutto privi di conoscenze musicali) e gli odierni studi di etnomusicologia hanno dimostrato l'esistenza di questo patrimonio di tradizione orale contadina, con caratteri di autonomia ben individuati ma ignorati nell'Ottocento almeno per due ragioni: anzitutto perché questo patrimonio etnico non rientrava negli schemi idealistici del populismo ottocentesco, anche musicale, poi perché i divulgatori, gli armonizzatori ed elaboratori di musiche genericamente «popolari» erano ai margini sia della vita musicale colta (e infatti tutte le elaborazioni risentono della *discesa* colta) che dei raccoglitori letterati, mancando quindi a questa fascia di divulgatori e produttori di cultura qualsiasi mezzo per incidere e convincere.

Si è visto che un caso particolare e singolare è quello di Verdi il cui «realismo» è fuori da qualsiasi facile e letterario simbolismo attribuito e nello stesso tempo rientra nel più ampio orizzonte dei rapporti tra musica e società italiana. Gli studi finora compiuti in tal senso, non sono stati abbastanza esaurienti per darci dei punti di riferimento su un eventuale retroterra etnico o comunque vocale-popolaresco di Verdi, tuttavia l'applicazione della teoria degli «insiemi equivalenti» al compositore di Busseto porterebbe forse alla scoperta di alcune tecniche compositive genericamente definibili come «popolaresche», e forse anche un contributo alla questione, ormai lunga, dell'unità stilistica del musicista. Una teoria degli «insiemi equivalenti» applicabile unicamente con degli inventari di strutture, sia per i costrutti musicali che per le trame dei libretti. In tal senso si potrebbero scorgere motivi più radicati del populismo, non solo di Verdi, il cui punto di vista sul popolo del suo tempo si ritrova anche (e con più fondamento) nel moderatismo delle «figure di strada» delle liriche per canto e pianoforte.

Con il verismo e con tutti i presupposti culturali e letterari che esso implicava, il discorso sui costrutti musicali sembrerebbe farsi più stringente, se non altro per i presupposti della *verità* osservata. Ma si è visto come il verismo musicale italiano sia frutto di numerosi filtri, alcuni dei quali esplicitamente convenzionali o eccessivamente medianti: così l'interesse di Puccini per alcune trame «sociali» di Massimo Gorkij non si tradurrà mai in dramma musicale, mentre l'*aria* introduttiva della *Cavalleria rusticana* (il primo esempio dialettale del melodramma ottocentesco) non impedirà a Mascagni di far cantare a dei contadini di un piccolo villaggio della Sicilia uno *stornello* toscano, né farà evitare a Leoncavallo i luoghi comuni dell'onore e della gelosia.

Proprio mentre il verismo si andava assestando in un'Italia umbertina, si ha un riaffiorare del patrimonio etnico-musicale di tradizione orale

e contadina, spostando così l'obiettivo dagli uomini e i loro sentimenti, ai prodotti culturali secolari. Un interesse che ruppe il circuito dei divulgatori marginali e sperimentò gli interessi filologici di un Favara o di un Sinigaglia: un approdo comunque che non mancò egualmente di sottolineare la dicotomia di questi musicisti-pionieri, che nel momento in cui scrivevano la «loro» musica non andarono molto al di là della tematica citazionale. Fu proprio la mancanza di una preparazione strutturale in senso etnico-musicale che fece perdere l'occasione ai musicisti della generazione dell'80 di creare una musica, diciamo, nazionale-popolare e li indusse invece a cercare le tracce di una musica nazionale, tavolta nazionalistica, attraverso i motivi dell'italianità. Le esperienze di Malipiero e di Casella, in questo senso, furono le più interessanti proprio perché cercarono di agganciare questi motivi nazionalistici e popolareschi all'esperienza stilistica della musica europea contemporanea. Da questi musicisti si ebbe il dipartirsi di un filone che durerà fino alla fine degli anni trenta e che abbiamo definito degli «esercizi folklorici», i quali mostrarono, tra l'altro, che l'esaltazione di un contesto nazionalistico non sia automaticamente l'indice di una soluzione positiva del rapporto musicisti-popolo, mostrando tra l'altro l'ambigua strumentalizzazione che è possibile fare del patrimonio folklorico contadino. Ciò che è accaduto dopo la fine degli anni trenta, con il riapparire di una sorta di *protest-music* di tipo neo-risorgimentale (pertanto di nuovo impegnata nell'«alterità» da pedagogizzare) è stato oggetto delle recenti conversazioni per essere ancora ricapitolato. Con il dopoguerra degli anni cinquanta si ha in effetti il crepuscolo del populismo, sia perché una maggiore puntualizzazione sociologica ha dissolto l'immagine di comodo di «popolo», sia perché la riproduzione e la diffusione della musica attraverso i mass-media hanno proposto, secondo nuovi orizzonti, le questioni della ricezione e del consumo della musica. Al di là del maggiore approfondimento che può essere ulteriormente apportato a questo nostro discorso, non v'è alcun dubbio che il sentiero del populismo – che abbiamo cercato di seguire nei suoi diversi aspetti – possa considerarsi come una carta di tornasole che ha variamente reagito ai fatti musicali accumulatisi nella storia italiana per almeno un secolo e mezzo.

Il primitivo nella musica contemporanea *

1. *Introduzione*

In una lettera che Benedetto Croce inviò nel 1909 a Raffaele Pettazzoni, il filosofo napoletano così si esprimeva sulla definizione di mito:

> Certamente il mito non è arte; perché vi si unisce sempre un elemento intellettivo (logico-storico); ma, consistendo appunto in un miscuglio di arte e di pensiero, è impossibile studiare i miti senza avere bene in mente il concetto dell'arte, e in ispecie, dell'arte come libertà.

Circa due anni fa, alcuni mesi prima della sua scomparsa, il Pettazzoni, in una breve nota pubblicata su «Nuovi Argomenti» (marzo-aprile 1959), chiariva il senso di quella lettera affermando che mezzo secolo di ricerche storico-religiose e etnologiche avevano esaurientemente dimostrato che:

> [...] la concezione della verità del mito si allontana tanto dall'idea del mito come arte quanto dall'idea crociana del mito come pseudo concetto. In quanto la forma del mito appartiene, come quella del-

* *Il primitivo nella musica contemporanea*, già pubblicato in «Terzo programma», I, 2 (1961), pp. 217-256, è il testo, revisionato, dell'omonimo ciclo di trasmissioni radiofoniche condotte da Diego Carpitella per il Terzo programma della RAI, dal 29 gennaio all'8 aprile 1961. Le dieci trasmissioni, della durata di 25'-45' ciascuna, furono così articolate: Il «Primitivo» nella musica contemporanea (29.1 / 4.2.61); Claude Debussy, Maurice Ravel (5/11.2.61); Igor Stravinskij (2/18.2.61); Igor Stravinskij (19/25.2.61); Darius Milhaud (26.2 / 4.3.61); Béla Bartók (5/11.3.61); Claude Debussy, Igor Stravinskij, Heitor Villa-Lobos, Carlos Chavez (12/18.1.61); Wladimir Vogel (19/25.3.61); Kurt Weill, Darius Milhaud, Edgar Varèse, Luigi Nono (26.3 / 1.4.61); Olivier Messiaen, Pierre Boulez (2/8.4.61). Cfr. «Radiocorriere TV».

Il ciclo di trasmissioni venne presentato dallo stesso Carpitella in un articolo intitolato *Il «Primitivo» nella musica contemporanea*, apparso sul «Radiocorriere TV», XXXVIII, 5 (1961), p. 9.

L'argomento era già stato affrontato da Carpitella nel 1959 con il suo saggio *I «Primitivi» e la musica contemporanea*, pubblicato in «Nuovi Argomenti», 37, 1959, pp. 113-133. In seguito alle trasmissioni radiofoniche il tema costituì anche oggetto di conferenze (*Il primitivo nella musica moderna*), tenute insieme a Valentino Bucchi nel corso dell'anno 1962 in varie città di Italia.

Di recente Carpitella aveva nuovamente ripreso l'argomento, cfr. *Dal mito del primitivo alla informazione interculturale nella musica moderna*, in «Studi Musicali», XIV, 1 (1985), pp. 193-208; anche con alcune varianti e con il titolo «Il mito del primitivo nella musica moderna», in *Nuova Consonanza. Il mito del primitivo nella musica moderna* (XXVI festival, Roma 8-30 ottobre 1989), Semar Editore, Roma 1989, pp. 13-27.

> l'arte, al pensiero fantastico; ma la verità del mito appartiene alla vita religiosa.

Una simile premessa potrà forse sembrare preziosa o peregrina per dare avvio a un ciclo di conversazioni sul primitivo nella musica contemporanea: ma in effetti l'individuazione e l'esplicazione del primitivo nella musica contemporanea investe problemi e questioni piuttosto complessi, tra i quali lo spiritualismo e la vita religiosa non sono certamente gli ultimi.

Nonostante, infatti, il frequente impiego dei termini primitivo e «barbarico» nell'esperienza musicale contemporanea, tuttavia gli studi e gli scritti su questo argomento sono pressoché inesistenti; ciò è dovuto a ragioni diverse: anzitutto all'asemanticità propria del linguaggio musicale, cosicché il primitivo è da ricercare soprattuto negli elementi stilisticolessicali oppure in alcuni «simboli» espressivi; ma è dovuto anche al fatto che i critici e gli storici «colti» talvolta ignorano la complessità delle questioni storiche e culturali che si sottintendono al termine primitivo, mentre, dal loro canto, gli studiosi di etnologia, di storia delle religioni, di musica primitiva non sono spesso *à la page* con l'evoluzione del gusto e dell'espressione musicale contemporanea. Poiché è evidente che il primitivo di cui intendiamo trattare non si limita a una pura e semplice descrizione del «come» e del «quando» alcuni musicisti contemporanei siano venuti a contatto o abbiano utilizzato un determinato materiale primitivo, ma intende invece chiarire le ragioni per cui, in un determinato momento storico e nel quadro di una esperienza culturale generale, anche la musica abbia subìto l'influsso del primitivo, o meglio, del mito del primitivo. Cioè in che misura questo mito abbia influito in modo strutturale e organico sulla trasformazione, o sulla liquidazione, di determinati valori musicali, lessicali ed espressivi.

Genericamente il primitivo in musica lo si potrebbe intendere nel senso di *fauve* così come è stato attribuito nei primi anni di questo secolo alla pittura, o meglio come Cocteau lo attribuì, nel suo *Le Coq et l'Arlequin*, a *Le Sacre du printemps* di Stravinskij; ma lo si può intendere anche come impiego di un materiale musicale di popoli cosiddetti primitivi, al livello etnologico (o anche di materiale folklorico-arcaico).

Prendiamo in esame questo secondo caso: cioè quello dell'impiego di un materiale cosiddetto primitivo. È evidente che a tal proposito è necessario chiarire la distinzione tra *esotismo* e *primitivismo*. L'*esotismo*, come indica lo stesso termine, non è altro che l'impiego decorativo, meccanico, di alcuni elementi esotici (gamme, melodie, ritmi) nel contesto di un linguaggio, di una sintassi, di una morfologia tradizionali, europee e bianche. In tal senso vanno considerate tutte le musiche descrittive che si svilupparono in Europa dal XVII secolo in poi, con le quali si cercava di ricostruire atmosfere più o meno esotiche, che trovano la loro prima importante teorizzazione nell'illuministico «mito del buon selvaggio», nel cui ambito va considerata l'aria cinese citata nel *Dizionario di Musica* di Rousseau e l'*Amour à Pékin* di Rossini. Durante l'Ottocento, nonostante il populismo del Romanticismo, non si può parlare che di eso-

tismo: l'impiego di un ritmo di danza o di una gamma non sono sufficienti a trasformare l'esotismo in primitivismo. Con questo termine s'intende invece un fenomeno molto più complesso: anzitutto l'impiego di un materiale cosiddetto primitivo, al livello etnologico, tale che sia determinante per l'ispirazione del musicista e che si innesti organicamente in un contesto il quale è anzi condizionato dalla componente primitiva. A ciò si aggiunge: l'impiego di strumenti primitivi, l'applicazione di parametri ritmici fuori dalla tradizione metrica euro-bianca.

Ma ciò che è determinante, oltre agli elementi del lessico, è la condizione psicologica primitiva che ne deriva, cioè il bisogno di ricreazione e quindi di identificazione con un mondo mitico, in cui la scelta del primitivo (anche quello storicamente determinato) altro non vuol essere che un recupero di protezioni tradizionali (quali sono ad esempio i miti e i riti) dinanzi a determinate crisi esistenziali e di valori.

In tal senso il primitivismo come noi lo intendiamo è un fatto tipicamente contemporaneo: esso non va inteso banalmente come uno stato di «barbarie», bensì come una condizione dialettica per cui l'uomo di cultura bianco ed europeo, dinanzi ai primitivi o ai miti e ai riti del primitivo, valuta la sua condizione umana e opera una scelta di valori. Il primitivismo è un fenomeno contemporaneo anche perché i mezzi di indagine scientifica ci danno la possibilità di documentare, sia pure non totalmente, la condizione umana dell'uomo di cultura bianco e la realtà dei primitivi, storicamente intesi, con la loro vita sociale, religiosa, espressiva. In base a queste considerazioni si potrebbe quindi parlare di un primitivo lessicale e di un primitivo psicologico, i quali spesso non coincidono esattamente tra di loro. Cioè si può avere un primitivo lessicale, senza che vi sia una premessa psicologica primitiva; e vi può essere una condizione psicologica primitiva che non implica un primitivo lessicale, pur impiegando tecniche primitive. Naturalmente i casi più espliciti sono quelli in cui primitivismo lessicale e primitivismo psicologico coincidono, e nel corso delle nostre conversazioni noi ascolteremo quei lavori contemporanei nei quali questa coincidenza avviene o la componente primitiva è stata effettivamente determinante.

Per quel che riguarda l'esperienza musicale contemporanea la crisi dell'esotismo, cioè della citazione esteriore e decorativa, ha inizio con l'impressionismo, nel periodo in cui è in crisi il diaframma che divide il soggetto dall'oggetto, nel momento in cui la stessa «natura» è sentita attraverso rapporti che non sono più quelli esteriori e ovvi: l'impressionismo inoltre porta con sé un maggiore scientifismo e penetrazione della materia sonora. Impressionismo vuol dire Debussy: in una gran parte delle sue opere vi è una ricreazione di atmosfere mitiche, di stati onirici, di trance, nei quali intervengono talvolta elementi primitiveggianti. La stessa scala esatonica o quella per toni interi o altre combinazioni modali, rievocano in Debussy paesaggi mistici del medio e del lontano Oriente, atmosfere indù, pagode indiane, echi di *gamelan*. In effetti i rapporti tra la materia musicale di Debussy e la musica del medio e lontano Oriente non sono stati esaurientemente dimostrati, ma Olivier Messiaen, che in

questi ultimi anni è stato un accurato esegeta dell'opera di Debussy, ha mostrato i rapporti tra le gamme e i ritmi del compositore francese e i ritmi e le gamme indù, tra la polimetria impressionista e l'eterometria dei *mavràta* persiani e indonesiani. In Debussy, cioè, il materiale primitivo diventa organico, corrisponde a uno stato psicologico che si affaccia su un paesaggio mitico.

Strettamente legato al primitivismo impressionistico è tutto il *fauvismo* di Ravel: con lui l'ideologia e la mitologia dei mari del Sud trova la massima configurazione nelle *Chansons madécasses*, le canzoni del Madagascar, che nell'inventario dei suoni con i quali sono composte non hanno alcun rapporto diretto con la musica etnica di quell'isola, ma che impiegano tuttavia alcune tecniche musicali primitive, come la melodia parlata o appena intonata, oltre ad alcune cellule ritmiche iterative. Di particolare interesse è senza dubbio il primitivismo di Ravel nell'*Enfant et les sortilèges*: in questa opera sembra realizzarsi una condizione che psicologi, psicanalisti ed etnologi hanno ampiamente trattato, dando luogo a una vasta letteratura: cioè l'analogia tra stadio primitivo e stato di regressione psicologica, nel quale è compresa anche la condizione infantile. Forse le numerose composizioni infantili di cui è cosparsa la produzione musicale contemporanea vanno viste nel quadro di questo recupero di uno stato di candore originario. In quest'opera di Ravel vi è inoltre una convergenza tra stato psicologico e la situazione «magica» del personaggio che trova eco nel particolare impiego di determinati strumenti a percussione.

Non si può non rilevare che in una delle due o tre opere più significative della musica contemporanea, *La Sagra della primavera* di Stravinskij, la componente primitiva sia l'elemento tipico e determinante. Il primitivo de *La Sagra* è nella sua sostanza spirituale e religiosa, cioè nel *rito*, vale a dire la maggiore istituzione e protezione storicamente valida mediante la quale il mondo primitivo si difende e si reintegra nel corso delle sue crisi esistenziali. In tal senso la eccezionalità della *Sagra* è enorme: il suo primitivismo non è certamente dato dal materiale folklorico russo (anche se questo è un elemento che condiziona la ricezione dell'opera e la sua storicità) ma è dato dall'intuizione di Stravinskij di aver sentito e ricreato la magia del rito e di avere impiegato – questo è il fatto più sorprendente – delle tecniche tipiche delle musiche rituali, le quali trovano riscontro in alcune tecniche religiose. Quali sono i caratteri tipici, rituali, della *Sagra della primavera*? Dilatazione di una crisi, mediante un *off beat* (letteralmente: fuori battuta) ritmico e una aggressività timbrica, che rappresentano il momento evocativo del mito; e quindi una iterazione ritmica e tematica che rappresenta il controllo della crisi, la regola. Forse non è un caso che la *Sagra* sia nata in concomitanza di un'idea coreografica, in quanto nel mondo primitivo l'esorcismo del rito non è mai unicamente musicale, ma è musicale e coreutico. Com'è noto Stravinskij non è mai stato soddisfatto di alcuna realizzazione coreografica della *Sagra*: forse perché l'evocazione dei riti di iniziazione e di propiziazione della *Sagra* appartiene a una categoria che nessun coreografo ha

saputo mai esattamente realizzare. Le stesse tecniche de *Le Sacre* ritroviamo nelle *Nozze*, che non sono un'ovvia, edonistica esultanza folklorica, ma che sottolineano un momento critico dell'esistenza, qual è appunto l'unione tra un uomo e una donna.

Maggiore fortuna ha avuto invece Milhaud nelle realizzazioni coreografiche dei suoi lavori di ispirazione primitiva, quali *La Création du monde* e *L'homme et son désir*. Forse perché il suo primitivismo è spesso mediato: da suggestioni letterarie e scenografiche o dal jazz. A proposito del jazz è da precisare che con esso è avvenuta una mitizzazione al quadrato del primitivo, in quanto il jazz non è materiale primitivo originario, ma è un prodotto di acculturazione tra musica negra e musica eurobianca del Nordamerica. Molti compositori si sono avvicinati al jazz o per «popolarizzarsi» o per creare determinate atmosfere ambientali, ma con risultati spesso discutibili, in quanto del jazz sono stati spesso utilizzati gli aspetti meno tipici, e alcuni suoi criteri ritmici, d'intonazione e armonici sono stati edulcorati a tal punto da alterare il significato originario. Tuttavia il jazz è stato un aspetto del primitivo, anche se il più divulgativo: tali sono alcuni movimenti dei concerti per piano e orchestra di Ravel e di Honegger, tale il *Johnny spielt auf* di Krenek, tale il *Cake-Walk* di Debussy, tali il *Piano Rag-music* e l'*Ebony-Concerto* di Stravinskij e così via. Naturalmente i più vicini a questo patrimonio afroeuroamericano sono stati i compositori americani, i quali hanno anche impiegato materiale ispano-americano e indio: così Villa-Lobos, sia pure nell'ambito di un gusto impressionistico, così Chavez, con la sua *Toccata per strumenti a percussione*, che fa largo impiego del repertorio strumentale primitivo, il quale destorificato della sua funzionalità espressiva e sociale dà adito a un elevato potere di astrazione, timbrica e tematica.

Un capitolo a sé ha, in questo ambito *fauve*, la musica di Bartók: ciò è dovuto oltre che alla personalità del musicista alla conoscenza scientifica che egli ha avuto del materiale folklorico-arcaico impiegato. Le premesse ideologiche e sentimentali dell'accostamento di Bartók al materiale folklorico-arcaico dell'Europa orientale sono di carattere romantico: sentimento nazionale, ideologia epica di una cultura autoctona, populismo. In effetti in Bartók il primitivismo è frutto dello scientifismo della sua ricerca, piuttosto che di un atteggiamento intellettualistico. Tutta l'opera di Bartók è permeata di questo primitivismo lessicale: noi ci limiteremo all'ascolto dei suoi *Contrasti per piano, violino e clarinetto* e della *Sonata per 2 pianoforti e percussione*.

Meno esplicito e più complesso è il rapporto tra condizione psicologica primitiva ed espressionismo. Per avere un'idea di questa condizione psicologica è forse sufficiente leggere un brano di un saggio che Franz Marc pubblicò nel famoso *Der Blaue Reiter* dal titolo *Die Wielden Deutschlands* (I Selvaggi della Germania): «Nella nostra epoca di aspra lotta per l'arte nuova, noi combattiamo in qualità di 'selvaggi', di barbari, di non organizzati, contro un antico potere organizzato». A cui fanno eco le idee teosofiche di Helena Blavatsky che con la sua concezione di una arte-rito, la cui fonte è la mistica saggezza orientale, influenzò non solo

Scriabin ma anche Schönberg. Ma a parte le idee di Helena Blavatsky, già l'idealismo tedesco aveva da tempo minato le basi della ragione, e musicalmente la mitologia wagneriana era stata una testimonianza più che mai significativa.

La critica e la storia della musica contemporanea non hanno fin'adesso documentato se gli espressionisti siano venuti più o meno scientemente a contatto con il materiale musicale dei primitivi: anche se la Germania della seconda metà dell'Ottocento è stata la patria di Frobenius, la culla della musicologia comparata (cioè la odierna etnomusicologia) e se il famoso *Der Blaue Reiter* pubblicava accanto a riproduzioni di Kokoschka, di Kandinsky, di Picasso, numerose sculture negre del Camerun e di altre parti dell'Africa. Indubbiamente le enunciazioni dell'*ur-schrei* (grido originario), del *ur-mensch* (uomo originario), del *ur-trieb* (grido di rivolta), del *ur-laut* (suono indistinto) non fanno che avvalorare le analogie tra alcune condizioni psicologiche primitive, «selvagge», dell'espressionismo e l'arte primitiva storicamente determinata. Sono enunciati che musicalmente si traducono in tecniche di espressione quali la *sprechstimme*, la *sprechmelodie*, l'iterazione ossessiva di alcuni elementi strutturali, l'urgenza di un *off beat* ritmico; l'atonalità e la polivocalità eterofona quali indici di una condizione psicologica di crisi; l'impiego di strumenti al limite del suono-rumore; la melodia-parlata come strumento di un linguaggio-tonico tipicamente espressionista (com'è appunto nei linguaggi *tonici* primitivi). Tutte tecniche cioè che trovano riscontro nell'arte musicale primitiva e che si ritrovano puntualmente in molti passi del *Pierrot lunaire*.

Il rapporto con la condizione primitiva è più esplicito, quasi più ovvio e volgare, non appena l'espressionismo si proletarizza, anzi si subproletarizza. Cioè nel momento in cui, per un complesso di colpa, il destino e la fatalità si identificarono con gli umiliati e offesi della Germania del primo dopoguerra: il primitivo non è più il desiderio o il mito di mondi lontani, ma è il caos psicologico, la miseria morale di una peripatetica che batte il marciapiede o di un brechtiano straccione vanesio. La crisi della ragione diventa anche crisi morale, il primitivo vuol dire inanità, volgarità. In questo senso vanno considerati i connubi tra espressionismo e jazz (e musica leggera) intesi come forme «divulgative» del primitivo: così nascono il *Johnny spielt auf* di Krenek e l'*Opera da tre soldi* di Brecht-Kurt Weill e molti altri lavori. Una delle poche opere del filone espressionista sia pure *outsider* in cui vi è una convergenza tra primitivo lessicale e mitologia primitiva, è forse *Wagadou* di Vogel, il cui soggetto è appunto un mito divenuto una «verità falsa», cioè una leggenda.

Il quadro del primitivo nell'esperienza musicale contemporanea si completa con Messiaen e alcuni esponenti della sua scuola. I precedenti di Messiaen sono da ricercare direttamente nell'impressionismo di Debussy, del quale lo stesso musicista è stato un esauriente analizzatore ed esegeta. La peculiarità primitiva di Messiaen è soprattutto nel trattamento oggettivo del materiale «orientale» che egli impiega, il cui substrato

ideologico si ispira a una specie di cosmogonia cattolica. Le sue opere più significative sono la traduzione complessa di melodie e di ritmi esotici, sono una scoperta di *maqām* arabi, di moduli melodici tradizionali, di parametri ritmici, che nella realtà dei persiani, degli indiani o dei giavanesi, presso i quali sono stati rilevati, rappresentano un linguaggio storico, mentre in Messiaen diventano un collage intellettualistico: un collage però che si basa su un materiale effettivamente primitivo-orientale, determinante per la forma dell'opera e per la stessa ispirazione del musicista. Tra queste opere *Les Oiseaux exotiques* sono tra i più significativi.

Non è forse un caso che un musicista come Boulez formatosi con Messiaen, ma d'impostazione postweberniana, abbia ritrovato le occasioni della sua creazione nel primitivismo-strutturale del suo maestro: alcuni suoi lavori, come ad esempio il noto *Marteau sans maître*, riprendono nella loro essenzialità la tecnica delle orchestre *gamelan* di Giava e di Bali: la stessa atmosfera timbrica (che è determinata dalla identità con gli strumenti dell'Estremo Oriente), lo stesso rapporto temporale e spaziale tra pausa e suono. C'è in Boulez quasi un perdersi e un «passare» con la materia sonora che per un estremo controllo di gusto e una coscienza creativa non si trasformano in musica «concreta». Quest'ultima infatti può considerarsi, in alcune applicazioni, un caso limite del primitivismo sensitivo, in quanto vengono spesso impiegati strumenti effettivamente primitivi, sottolineando in particolare gli strumenti a suoni indeterminati e aleatori, rivelando così uno stadio limite del primitivo ricreato dal bianco-occidentale, cioè un compiacimento materico, una identificazione con i suoni che diventa astrazione e forse anche alienazione. In tal senso va considerata *Ionisation* di Varèse: un passo più in là e si arriva all'«istinto» di John Cage.

Questi i lavori che noi esamineremo. La critica d'arte ha potuto documentare in che misura un Picasso, un Mirò, un Moore, un Brancusi, abbiano subìto direttamente l'influenza dell'arte primitiva, attraverso collezioni private e di museo; non altrettanto facile è la dimostrazione dei contatti tra musica primitiva e musicisti contemporanei, anche perché non si può escludere una certa reticenza degli stessi autori a dichiarare le fonti della loro ispirazione. Tuttavia l'individuazione del primitivo è egualmente possibile in quanto è possibile stabilire rapporti con movimenti analoghi avvenuti in pittura, in letteratura, in filosofia: un movimento di recupero e di scelta esistenziale dinanzi a una crisi di valori che sembra aver investito l'uomo di cultura occidentale. La stessa ricerca etnologica, quella che ha avuto come precursori Montaigne, Diderot e Rousseau, altro non è che un recupero di un paradiso perduto, forse mai esistito così come è stato concepito dall'uomo bianco europeo. In questa ricerca affannosa vi è tra l'altro il recupero di protezioni tradizionali istituzionalizzate, quali i miti e i riti del mondo primitivo. Ma mentre questi miti e questi riti nel mondo primitivo, storicamente determinato, hanno una loro funzionalità, nell'uomo bianco e nel suo tentativo di strumentalizzazione, essi possono diventare conflitti, alienazioni. La stessa volontà di identificarsi con il materiale musicale primitivo è una identificazione che non può essere totale, poiché se lo fosse sarebbe astorica.

Una individuazione del primitivo non vuole assolutamente ricondurre a un unico comune denominatore tutta l'espressione musicale contemporanea, sarebbe sufficiente come contrappasso l'esperienza neoclassica altrettanto importante. Ma mentre la componente primitiva ha voluto essere uno strumento di evasione e di arte «come libertà», con il contributo di civiltà e di mondi lontani dalla nostra esperienza culturale, l'esperienza neoclassica è stata invece un atto di conservazione e di autosufficienza delle proprie tradizioni culturali. Ma il primitivo nella musica contemporanea è anche importante perché non ci ha dato una convenzionale visione edonistica e ottimista di altri mondi (come vuole la banalizzazione folklorica ed etnografica) ma ci ha reso il dramma della «tristezza dei tropici», cioè la delusione di uno stato di grazia mai esistito.

Un moderno e acutissimo etnologo, il Lévi-Strauss, a proposito della tradizione europea nei confronti dei mondi cosiddetti primitivi, così scrive in *Tristi tropici*:

> Mai Rousseau ha commesso l'errore di Diderot che consiste nell'idealizzare l'uomo naturale. Egli non rischia mai di confondere lo stato di natura con lo stato di società; egli sa che quest'ultimo è inerente all'uomo, ma comporta dei mali; la sola questione è di sapere se questi mali sono a loro volta inerenti allo stato. Dietro gli abusi e i delitti, ricercheremo dunque la base incrollabile della società umana.

Sulle ragioni che spingono l'uomo di cultura bianco ad accostarsi all'uomo primitivo, aggiunge:

> Lo studio di questi selvaggi ci ha dato ben altro che la rivelazione di uno stato di natura utopistica o la scoperta della società perfetta nel cuore delle foreste; esso ci aiuta a ricostruire un modello teorico della società umana che non corrisponde a nessuna realtà osservabile, ma con l'aiuto del quale noi riusciremo a distinguere quello che c'è di originale e di artificiale nella natura attuale dell'uomo e a ben conoscere uno stato che non esiste più, che forse non è mai esistito, che probabilmente non esisterà mai, e di cui tuttavia è necessario avere delle nozioni giuste, per ben giudicare il nostro stato presente.

Dal nostro punto di vista interessa quindi sapere in che misura il mito della realtà utopistica e della realtà oggettiva dei primitivi abbia influito sulla trasformazione di alcuni valori espressivi del linguaggio musicale contemporaneo.

2. *Il funzionalismo esotico dell'Impressionismo*

Alcuni biografi di Debussy riferiscono che il musicista francese, conversando con un amico, affermasse che la polifonia di Palestrina a confronto

di quella delle isole di Bali e di Giava fosse semplicemente uno scherzo. Purtroppo detti biografi non riferiscono la data esatta di questa affermazione, ma si può ragionevolmente supporre che fosse posteriore al 1899-1900. Infatti, durante l'Exposition Universelle di Parigi, Debussy aveva avuto occasione di ascoltare delle orchestre *gamelan* di Giava e di Bali che accompagnavano alcune danze e fu molto impressionato da queste orchestre del Sud-est asiatico, composte quasi esclusivamente di strumenti a percussione, a cui si aggiunge talvolta una viola a due corde: *martelli, gong*, di varia dimensione e circonferenza, *timpani, xilofoni, metallofoni, campane* di ogni genere. Debussy fu colpito non solo dalla particolare, misteriosa ed esotica sonorità di questi strumenti ma anche dall'ambito tonale nel quale si muovevano, cioè la scala *pentatonica*.

Il musicista francese rievocò e ricreò queste impressioni circa tre anni dopo, nel 1903, in una delle sue *Estampes* per pianoforte, precisamente in *Pagodes*. Con questo brano si può affermare che abbia inizio il passaggio dall'esotismo al funzionalismo esotico, in quanto il materiale sonoro di mondi lontani veniva a inserirsi organicamente nel linguaggio di un musicista europeo, anzi ne era l'elemento determinante.

Un'analisi di *Pagodes* è una verifica di questa affermazione. La rievocazione *gamelan* si ritrova nell'impiego, al pianoforte, di una percussione tematica e di un contrappunto ritmico. Quanto all'orientalismo è chiaramente rivelato dall'impiego di quattro diverse scale pentatoniche, le quali si presentano nel modo seguente: la prima è un pentatonico, diciamo così, su tasti neri (Do diesis, Re diesis, Fa diesis, Sol diesis, La diesis); la seconda è un pentatonico-modale discendente (Re diesis, Do diesis, Si, La diesis, Sol diesis); la terza è un pentatonico su una aumentazione parziale del primo (Si, Sol diesis, Fa diesis, Re diesis, Do diesis); mentre la quarta è una nuova scala (Sol diesis, Si, Do diesis, Re diesis, Mi diesis). Queste quattro scale rappresentano quattro soggetti. Su di essi Debussy, quasi per voler riprodurre la complessità ritmica delle orchestre *gamelan*, applica un trattamento che potrebbe dirsi già seriale, sia nel senso melodico e armonico, sia in senso ritmico, con diminuzione e aumentazione dei diversi soggetti, che vengono a incrociarsi tra di loro nelle due dimensioni orizzontale e verticale. Si aggiunga a ciò una evidente libertà ritmico-accentuativa, le successioni di *seconde, quarte, quinte*, e un uso continuo di *glissandi*, che servono appunto a rendere i *portamenti modulanti, aleatori* degli strumenti idiofoni (gong-campane ecc.): anzi per rendere l'alone sonoro, che è proprio degli strumenti *gamelan*, Debussy precisa con cura l'uso dei *fortissimi* e del *pedale*.

Quali considerazioni si possono fare dal nostro punto di vista? Anzitutto che l'impiego di scale *pentatoniche* si inserisce organicamente nella struttura esatonica e per toni interi del mondo armonico di Debussy; non c'è quindi un divario tra il linguaggio del musicista e la citazione di sonorità lontane, esotiche, anzi l'impiego delle quattro scale pentatoniche che fanno da soggetti è determinante per la forma e la qualità sonora del brano.

Storicamente bisognerebbe puntualizzare che in India, in Indonesia

esistono orchestre *gamelan* a diversi livelli: folklorico, popolaresco, semicolto; e anche se è vero che nei paesi orientali asiatici non esiste soluzione di continuità tra questi livelli, tuttavia è da supporre che le orchestre *gamelan* ascoltate da Debussy appartenessero al terzo livello, quello semicolto.

Un'ultima considerazione: in che misura è possibile considerare primitivo il mondo orientale? È questo un problema di ordine storico ed etnografico ormai chiarito: il primitivo dell'Estremo Oriente non è quello africano o australiano, soprattutto per la sua articolazione avvenuta nel corso di secoli e di civiltà elevate. Tuttavia, relativamente all'uomo di cultura europeo, esso può essere considerato primitivo, nel senso di espressioni secolari cristallizzate, con una uniformità e un grigiore ai nostri occhi spesso crepuscolari e decadenti.

Alcuni anni dopo Debussy ritorna in maniera esplicita a questa rievocazione orientale, precisamente in uno dei preludi del Secondo Libro: *La terrasse des audiences du clair de lune*, il cui titolo è tratto, secondo alcuni, da *L'Inde sous les Anglais* di Pierre Loti, secondo altri da una corrispondenza dello scrittore René Puaux al giornale «Le Temps», nella quale si descriveva la cerimonia del Durbar per l'incoronazione di re Giorgio V a imperatore dell'India.

Filologicamente rimane un problema da chiarire: cioè se l'approdo di Debussy alla esatonia, alla scala per toni interi, al rapporto di *quarta*, alla modalità, non sia stato anch'esso sollecitato da occasioni analoghe ma precedenti al 1899.

Quando in una sera del 1925 fu eseguita alla Sala Majestic di Parigi: *Aoua!*, una delle *Trois chansons madécasses* di Ravel, uno degli spettatori protestò ad alta voce verso l'interprete Jane Bathori: «Monsieur L.M. sort ne voulant pas réentendre pareil texte alors qu'on se bat au Maroc!». Cioè: non è possibile eseguire simile musica mentre l'esercito francese si batte in Marocco. Non c'è dubbio che i testi delle *Trois chansons madécasses* fossero pieni di fauvismo ideologico, ed è difficile capire se Ravel li avesse scelti con maliziosa intenzione (le canzoni gli erano state commissionate da Mrs Coolidge) o *malgré lui*. I testi gli erano stati forniti dal poeta creolo Evariste de Parny, appartenente a quella schiera di letterati che, alla fine dell'Ottocento, riproponevano la mitologia dei Mari del Sud. I testi erano tradotti in una metrica libera, priva di schemi; le tre canzoni, ma specie la seconda *Aoua!*, erano una specie di *protest-songs* contro i bianchi.

Non fidarti dei bianchi.
Noi li salutiamo dicendo: Siete nostri fratelli!
Ed invece essi ci ingannano con le loro macchine tonanti
Vogliono darci un altro Dio
E ridurci, schiavi, al silenzio
Ma noi li batteremo
E i Cieli risplenderanno ancora per noi
Ecco! Ormai sono andati via / Siamo di nuovo liberi!

Un testo che sarebbe divenuto attuale per un'Africa di trent'anni dopo: cioè oggi. La prima e la terza lirica sono invece intrise d'amore e di sensualità, configurate in una arcadia sub-tropicale, alla Gide.

La prima lirica *Nahandové*, è una invocazione d'amore:

Nahandové, ho preparato un giaciglio di erbe e di fiori, per me e per te
Andiamo!
Gli amplessi sono già sommersi dai languori!
Soffrirò se non verrai con me, Nahandové
Vieni questa notte, con me!

Mentre l'ultima lirica, una volta che i bianchi sono stati ricacciati, così canta:

È bello vivere nell'ombra e aspettare il fresco della sera
Canta e danza per me
Che i tuoi passi siano lenti e voluttuosi
È bello; la luna si è levata!

Ora, qual è il materiale musicale sollecitato da tanto fauvismo letterario e ideologico? Le liriche sono scritte per voce, flauto, violoncello e pianoforte. L'unico riferimento «africano» si ha nell'ultima lirica, quando l'attacco simultaneo di un Re e di un Re diesis, a distanza di una ottava, rende il timbro di un *gong*, mentre il violoncello accenna con un *pizzicato* a un ritmo di danza africana. Ma il fauvismo delle *Chansons madécasses* non si limita a questo; si tratterebbe nel migliore dei casi di un esotismo di maniera. Gli elementi più indicativi sono invece altri: un impiego di *sprechmelodie*, di *melodia sillabica*, e quindi un trattamento *eterofono* sia della voce che degli strumenti; in più, anche qui, una ritmica accentuativa, chiara conseguenza della melodia sillabica, unita a sequenze di quarte e di quinte *vuote*.

Soprattutto a proposito della *sprechmelodie* non si può non rilevare un dettaglio: Ravel stesso ammise di aver scritto le *Chansons madécasses* sotto l'influenza del *Pierrot lunaire* di Schönberg. L'indicazione è per noi di rilievo: in quanto il *Pierrot lunaire* sarà oggetto delle nostre osservazioni sui rapporti tra fauvismo ed espressionismo, soprattutto per quel che riguarda i *linguaggi tonali*, la melodia-parlata, il grido. In altri termini Ravel fa uso di tecniche espressioniste non appena vuol ricreare un clima *fauve*: è per questo che la citazione lessicale nell'ultima lirica appare a noi organica, in quanto è preceduta da una tecnica di trattamento di tipo primitivo, pur non essendovi assolutamente un riferimento preciso alle musiche del Madagascar.

Ad un primo accostamento all'*Enfant et les sortilèges* si ha l'impressione di trovarsi dinanzi a una cineseria, ma uno sguardo più approfondito sembra invece dar ragione a una tesi ampiamente sviluppata da etnologi e psicologi, come Jung, Malinowski, Lévy-Bruhl, e cioè che la condizione primitiva abbia una stretta analogia con uno stato di regressione psicologica qual è appunto la condizione infantile. Questa tesi è stata molto criticata e discussa, specie dall'Aldrich nel suo noto *Mente primitiva e civiltà moderna*, ma non è stata comunque del tutto demolita. Quello che noi osserviamo è che Ravel, nel momento di ricreare uno stato fiabesco e di rendere un «panico» infantile ricorre, nell'*Enfant et les sortilèges*, a tecniche primitive, analoghe a quelle delle *Chansons madécasses*. Le occasioni espressive di questo impiego sono: un diffuso animismo e una magia simpatica, propri delle narrazioni fiabesche. L'animismo, la causalità mistica, l'attribuzione di un'anima a tutte le cose e un rapporto di identificazione con esse, sono tipici dei livelli primitivi. Così come primitivo è il «panico» dinanzi alla natura: da questa condizione psichica, immediato è il passaggio alla magia, all'esorcismo, al sortilegio. Il panico e il delirio che colpiscono *L'Enfant* sono qualcosa di più di un giuoco. Anche qui Ravel fa uso di alcuni stilemi *fauves*: melodia-parlata, dizione sillabica e onomatopeica, estrema duttilità ritmica, rapporti armonici basati sulla quarta e su strutture modali (tipo Debussy), ricorso alla bitonalità, dadaismo verbale con parole *nonsense*.

Tipica è la scena in cui *L'Enfant* è circondato dai gatti: un miagolio ammirato e deprecato nello stesso tempo; per noi rientra in una diffusa tecnica primitiva di magia simpatica sonora; nel quadro del «panico» della natura vanno visti inoltre i diversi dialoghi dell'*Enfant* con gli altri animali. Naturalmente ci troviamo dinanzi a elementi *fauves* discontinui: tuttavia si può affermare che nell'*Enfant et les sortilèges* vi è spesso una convergenza tra stato infantile e mitica ricreazione del primitivo.

3. *Il fauvismo di Stravinskij*

Sul primitivismo della *Sagra della primavera* di Stravinskij sono ormai tutti d'accordo: musicisti, critici, letterati. Da Cocteau che nel 1918 l'aveva definita «une œuvre *fauve*, une œuvre fauve organisée» fino alle considerazioni dense e problematiche, anche se talvolta apodittiche, di Adorno nella sua *Philosophie der neuen Musik*. Escluse alcune eccezioni, la rassegna dei giudizi sulla *Sagra* non è che un ripetersi passivo e scontato del motivo del selvaggio e del barbarico, definizioni generiche che spesso si riferiscono alle occasioni letterarie, folkloriche, figurative dell'opera, piuttosto che a una effettiva sostanza musicale *fauve*. Si sarebbe quasi tentati di rilevare l'ovvietà di molte definizioni considerando che le stesse didascalie che si sottintendono alla musica parlano esplicitamente di quadri della Russia pagana, di riti di propiziazione e di iniziazione per l'inizio della primavera.

In effetti si prova poco o niente affermando che la musica della *Sagra* è *fauve* soltanto perché illustra e svolge il tema degli antichi riti pagani della Russia: una musica con altre caratteristiche avrebbe, forse, potuto egualmente farlo.

Il problema interessante è invece considerare in che cosa consiste

il *fauvismo* tipico di quest'opera di Stravinskij. *Tout court* la risposta è che il *tipico* della *Sagra* è nell'impiego di tecniche, o canoni di trattamento, tipici delle musiche rituali, cioè di musiche che accompagnavano nel passato, come accompagnano ancora oggi al livello etnologico e folklorico-arcaico, determinati riti di iniziazione e di propiziazione.

Le musiche rituali, infatti, come risulta dalla recente indagine etnomusicologica, hanno caratteristiche ben precise e differenziate che trovalo il loro massimo significato nell'impiego di tecniche e di *moduli*, propri delle psicoterapie magiche e religiose. I riti, queste tradizionali istituzioni protettive, intervengono infatti soprattutto al livello etnologico, nei momenti di crisi esistenziali, che possono essere l'inizio di una stagione, il passaggio dall'adolescenza alla pubertà, la nascita e la morte, le nozze o la guerra. All'esplodere di queste crisi, di questi conflitti che lacerano l'unità dell'essere e della sua presenza, l'uomo ricorre ai riti, cioè a moduli protettivi tradizionali, mediante i quali ritrova l'unità, l'equilibrio e il risorgere di una nuova coscienza reintegratrice. Il rito implica necessariamente, al livello etnologico, l'evocazione di un mito, inteso come verità magica e religiosa.

Le crisi esistenziali ancora presenti tra i popoli cosiddetti primitivi e nel folklore arcaico, si presentano in due fasi, bene individuabili, e note alla psicologia delle religioni: esplosione e rottura dell'unità esistenziale, e nel contempo, *controllo* della crisi attraverso una liturgia, un rito, che non è solo musicale, ma anche verbale, coreutico, spesso cromatico. Ora le musiche legate ai riti hanno la funzione di evocare un mito, provocando l'esplodere di conflitti, dilatando la crisi fino al parossismo, e hanno insieme il compito di *controllare* la crisi mediante l'iterazione, l'ostinazione, le quali diventano così strumenti di intorpidimento della coscienza «malata», alla quale si sostituirà, dopo la terapia, una nuova coscienza sana, unitaria. A questi due momenti rituali corrispondono esattamente alcune tecniche musicali: l'esplosione della crisi è provocata spesso, al livello etnologico, da particolari strumenti (a percussione o a corda, per esempio) o dall'impiego di moduli «espressionistici», come la polimetria, la poliritmia, i ritmi incrociati, le grida, le lamentazioni; il controllo del rito è reso soprattutto da particolari aspetti del *ritmo*, tra i quali tutte le forme di *ostinato* e di ritmica *accentuativa*.

Se esaminiamo la *Sagra* da questo punto di vista, ritroveremo puntualmente questi elementi: la polivocalità polimetrica, poliritmica e poliarmonica della *Sagra*, unitamente a particolari timbri strumentali, sono mezzi di evocazione di crisi e di tensione parossistica, mentre la continua presenza e inesorabilità del *ritmo*, in tutte le sue forme dall'*ostinato* al *pedale*, hanno una funzione chiaramente regolatrice, liturgica. Quando si parla quindi del *ritmo* della *Sagra*, è necessario aggiungere che si tratta di un ritmo particolare le cui caratteristiche sono analoghe alle musiche rituali e quindi a tecniche terapeutiche magico-religiose. La genialità di Stravinskij è appunto nell'impiego, cosciente o intuitivo, di queste tecniche rituali: quanto alla diatonicità, alla essenzialità tematica e alla eterofonia delle parti intese come indici folklorici della *Sagra*, esse non sono

le determinanti univoche del fauvismo anche se ne condizionano inevitabilmente la ricezione storica. E in tal senso si può capire come Stravinskij non abbia mai perso l'occasione di dichiarare il suo antifolklorismo, in quanto egli non poteva accettare di essere considerato un elaboratore di folklore musicale: si potrebbe infatti dire, con stile cancelleresco, che Stravinskij ha tenuto sempre presente non la lettera ma lo spirito del popolare.

Il problema storico, centrale, della *Sagra*, è un altro: che significato ha avuto, e tuttora ha, questo recupero mitico in Stravinskij? La questione può essere chiarita soprattutto dalla psicologia delle religioni. L'evocazione di un mito e la sua ritualizzazione appartengono a un orizzonte ben preciso, storicamente determinato, quali possono essere i riti di propiziazione e di iniziazione dei popoli cosiddetti primitivi e al livello folklorico-arcaico: le crisi esistenziali, in questo orizzonte storico, appartengono più che alla medicina e alla psichiatria, alla storia delle religioni e della cultura.

Ma il rito senza mito, qual è appunto il recupero primitivo nella civiltà moderna, può trasformarsi in anormalità, in alienazione, al confine del patologico, del nevrotico. L'Adorno ha anche ragione di interpretare la *Sagra* in chiave di *choc* epilettico, di iterazione ebefrenica, di offuscamento della coscienza, di stato regressivo, alcuni di questi sono momenti del rito; ma è l'orizzonte storico in cui esso si svolge che determina la sua normalità o paranormalità: cioè alcune manifestazioni rituali rientrano in un quadro clinico per un contemporaneo, non per un primitivo.

La drammaticità della *Sagra* è appunto in un recupero che non può essere storico nei suoi risultati, ma mitico. Questa impossibilità di ricreazione storica non può dare adito a una soluzione unitaria, armonica, a una terapia efficiente com'è appunto nei riti storici, e pertanto sottolinea soprattutto l'esplosione dei conflitti, lo scatenamento della crisi, e in ciò è la contemporaneità della *Sagra*, mentre il suo fauvismo organico è nell'influenza che il mito del primitivo ha avuto nell'atto della creazione e della ricreazione.

Stravinskij scrisse nelle sue *Chroniques de ma vie* che la musica della *Sagra* era già *in fieri* indipendentemente dai *Quadri della Russia pagana*: ma l'incontro con questi *Quadri* deve egualmente essere considerato *causale* e non *casuale*. In tal senso bisognerebbe ricordarsi che Cocteau, sempre nel suo prezioso *Le Coq et l'Arlequin*, scriveva che nel periodo appena antecedente alla *Sagra*, Stravinskij si presentava al Casinò di Montecarlo «meravigliando quel pubblico, che nulla stupisce, con il suo gesticolare, le sue smorfie ed i suoi amuleti di re negro».

Si può senz'altro affermare che *Le Sacre* è una delle opere più permeate di fauvismo, anche dove questa tensione rituale sembra non affiorare: poiché il rito non è, come erroneamente si potrebbe ritenere, soltanto esasperazione o frenesia, è anche stato di *trance*, malinconia crepuscolare, lamento, grottesco istrionismo. Inoltre la *Sagra* è un esempio classico di convergenza tra fauvismo psicologico e fauvismo lessicale, quest'ultimo inteso più come tecnica di trattamento che come repertorio di vocaboli.

4. *Musica e rito nelle «Nozze»*

Anche per le *Nozze* è valido in gran parte il discorso fatto per la *Sagra*: Stravinskij non ha inteso in queste «Scene coreografiche russe con canto e musica» ricreare una folkloristica atmosfera di nozze contadine, di esse ha inteso invece cogliere il loro senso e il loro significato rituale. Egli stesso scrive nelle *Chroniques de ma vie*: «Intendevo comporre una specie di cerimonia scenica, valendomi, a modo mio, degli *elementi rituali* che mi offrivano, a piene mani, i costumi paesani conservati da secoli in Russia per la celebrazione dei matrimoni».

Cosa sono questi elementi rituali ai quali tanto teneva Stravinskij? Iuri Sokolov, dell'università di Mosca, in un suo noto lavoro ci dà una ampia descrizione dei riti nuziali nel folklore arcaico slavo, e russo in particolare. Anzitutto il rito nuziale è generalmente detto «gioco di nozze»: definizione che serve a meglio comprendere il significato della parola «divertimento», più volte usata da Stravinskij per *Noces*. Il giorno del rito nuziale i promessi dovranno essere puliti, lindi, brillanti; i parenti della sposa, anche quando il matrimonio avviene contro la loro volontà, debbono mostrarsi premurosi e amorevoli. La tradizione vuole che la sposa, dal momento della «promessa» fino alla partenza per la chiesa, debba piangere amaramente, ricordando la sua vita di giovane nella casa paterna e mostrando una certa repulsione per il fidanzato, questo «straniero sconosciuto» e verso i parenti di lui, questi «cattivi parenti»; ciò accade anche quando si tratta di un matrimonio d'amore. Le lamentazioni della sposa sono liturgicamente regolate e previste: soltanto dopo la funzione in chiesa il pianto deve cessare, altrimenti la famiglia dello sposo ne sarebbe molto offesa. La sposa non piange da sola: con lei sono le lamentatrici e prefiche professionali, le quali hanno il compito di risvegliare in sé e negli altri un determinato stato emozionale. Naturalmente si tratta di pianti istituzionalizzati, di *moduli*, tuttavia è difficile fare una cesura tra pianto reale e pianto artificiale, poiché i meccanismi psicologici ed emozionali sono analoghi. I pianti che le lamentatrici fanno per le nozze sono quasi gli stessi di quelli per i funerali e, un tempo, per la partenza dei coscritti: si tratta infatti di *moduli* protettivi applicabili a diverse situazioni critiche.

La sera precedente il matrimonio vi sono una serie di giochi nuziali di carattere propiziatorio: giochi rituali durante i quali la ragazza chiede ad amici e parenti di difenderla dai «cattivi stranieri» che l'indomani vorranno portarla via, di lasciarla ancora in libertà, di sbarrare la strada agli estranei. Mentre la giovane si esalta e si agita, la sorella maggiore, già sposata, la consola, la invita a calmarsi e ad avere fiducia degli «estranei» che l'indomani verranno a prenderla. Drammatico è anche il dialogo rituale che la ragazza sostiene con i parenti e con le amiche nel momento in cui deve abbandonare le sue cose: primi fra tutti i nastri che legano la sua *treccia* di ragazza pura. Il dialogo tra la sposa e le amiche si svolge secondo rigorose formule magiche; la giovane cammina nervosamente dinanzi ai parenti, pavoneggiandosi, alla fine rivolta verso il padre, dice:

«Se tu non mi leverai il nastro / saranno i cattivi estranei a levarmelo». Finalmente il nastro che tiene la treccia le è tolto dal più giovane dei fratelli. La sposa comincia allora a correre disperata per l'isba, chiedendo indietro il nastro, ma le amiche si rifiutano, cantando: «La sposa non si è lavata il viso / La sposa non si è pettinata la treccia bionda». Alla fine il nastro le viene ridato, ma la giovane comprende finalmente che non ha più diritto di portarlo: allora piange e si dispera, si cerca di calmarla, ma le donne più anziane intervengono saggiamente cantando: «Se non piange ora con le giovani amiche piangerà poi nella casa del marito». Dov'è evidente che le lacrime hanno un potere magico.

La drammaticità del rito si estende alle diverse fasi: *la partenza della sposa e il lamento dei genitori, il banchetto nuziale, la veglia dei genitori dinanzi alla camera dei giovani*. Accanto alle «amiche della sposa» ci sono gli «amici dello sposo» il cui compito è quello di salvaguardare il matrimonio dagli spiriti del male. Essi aprono il corteo del fidanzato che viene a rilevare la giovane sposa; è l'amico dello sposo colui che leva gli «ostacoli rituali» posti in mezzo alla strada, è lui che deve risolvere immediatamente gli indovinelli che gli vengono posti; è lui che dà il via al coro degli amici che rivolto alla giovane sposa così canta: «Come mai non hai timore, Mariuska / Perché non sei triste, Mariuska / La tua famiglia è lontana / Una famiglia estranea ti sta intorno».

Tutti questi momenti rituali hanno un significato ben preciso, e in questo caso particolare rivelano i caratteri tipici delle antiche società agrarie cerealicole; nel rituale delle nozze, di cui ha fatto impiego anche Stravinskij, sono ben individuabili diverse tecniche magiche: l'*apotropica*, cioè l'attribuzione di poteri risolutivi nel rito a oggetti e cose (ad esempio la treccia o il nastro che la lega); l'*esopatetica* e *dissimulativa*, cioè una maggiorazione e una estroversione sentimentale, artificiosa in quanto protettiva (le lamentazioni al distacco dalla casa paterna); e la *criptica*, cioè un nascondere la propria crisi dinanzi all'avvenimento (ad esempio i «giochi» della sposa con i parenti, le amiche e gli amici, la sera precedente le nozze).

Inoltre sono presenti le tecniche tipiche dei riti di riproduzione, di fecondità, di purificazione, di iniziazione: dalla partenza dalla casa paterna all'ingresso nella casa dello sposo, dal silenzio cerimoniale dei fidanzati alla veglia dei parenti fuori della stanza dei giovani. Naturalmente il rituale di nozze, di cui si è servito anche Stravinskij, è già contaminato dalla Chiesa Ortodossa, per cui ci si trova dinanzi a una «doppia fede»: pagana e cristiana.

Se confrontiamo le quattro scene di *Noces* con la tradizione rituale nuziale russa, si è indotti a pensare che Stravinskij sia stato molto accurato nello studio delle fonti; è vero che lui aggiunge nelle *Chroniques*: «Non intendevo ricostruire le nozze contadine, ed ero ben poco preoccupato di problemi etnografici». Ma anche qui è palese una contraddizione di Stravinskij: egli non è preoccupato di problemi etnografici tuttavia punta decisamente sugli *elementi rituali*, vale a dire gli elementi sostanziali della cerimonia nuziale.

Quanto alla sostanza musicale *fauve* delle *Nozze*, sono interessanti le perplessità e i dubbi del musicista per la realizzazione della partitura, dopo aver rinunziato al grande organico orchestrale. Scrive Stravinskij:

> Iniziai una partitura che comportava interi blocchi polifonici: pianoforte meccanico e armonium azionati elettricamente, un complesso di percussione e due cembali ungheresi. Ma questa volta cozzai in un nuovo ostacolo: la grande difficoltà per il direttore d'orchestra di sincronizzare le parti eseguite da musicisti e cantanti con quelle degli strumenti meccanici [...] Vidi chiaramente che nella mia opera l'elemento vocale [...] sarebbe stato sostenuto nel miglior modo da un complesso costituito unicamente da strumenti a percussione. Trovai così la soluzione impiegando un'orchestra costituita per una parte di pianoforti, timpani, campane e xilofono (strumenti a suoni determinati) e per un'altra di tamburi di timbro e di altezza vari (strumenti a suoni indeterminati). Questa combinazione, com'è chiaro, era la conseguenza di una necessità risultante direttamente dalla musica stessa delle *Noces* e non era affatto suggerita da un desiderio di imitare la sonorità delle feste popolari di questo genere che, peraltro, non ho mai visto né sentito.

E anche qui riaffiora il timore di Stravinskij di essere preso per un folklorista: in realtà la scelta del particolare organico di *Noces* tende a sottolineare, ancor più che nella *Sagra*, una funzionalità rituale.

Egualmente si può dire per il materiale tematico: una questione che difficilmente verrà risolta se ci si affiderà soltanto alle confessioni autobiografiche del musicista. Stravinskij afferma di non aver preso niente dai canti popolari e di aver impiegato soltanto nell'ultimo quadro addirittura una canzone di fabbrica. Ma gli studiosi non sono d'accordo su questo punto: Belajeff sostiene che il tema dello sposo è preso da una collezione di canti liturgici per le feste in Ottava della Chiesa russa; Casella vede dappertutto una mistura di canto gregoriano e canzoni popolari; altri sostengono che il musicista fece rifornimento di temi nella biblioteca del padre, durante le sue ultime *rentrées* in Russia, e così via. Difficilmente se ne verrà a capo fino a quando non si dimostreranno filologicamente i rapporti tra Stravinskij e la musica folklorico-arcaica russa. Indubbiamente le *Nozze* sono permeate di stilemi popolari, ma il loro *fauvismo* è soprattutto nel trattamento rituale del materiale. La differenza con la *Sagra* è che in quest'opera è più rilevante il momento esplosivo della crisi rituale, mentre nelle *Nozze* prevale il *controllo* liturgico.

Quanto agli strumenti nelle *Nozze* essi ripetono una maggiore funzionalità rituale. Anche qui ci troviamo dinanzi a una percussione tematica e ad un contrappunto ritmico; la struttura melodica è di concezione modale e diatonica, con frequenti appoggiature, con impiego di una polivocalità, più che polifonia, ridotta a discanti di 5ª, 4ª e 8ª; alcune combinazioni strumentali, come piano, xilofono, triangolo, generano armonici inusitati.

Come nella *Sagra* anche nelle *Nozze* l'elemento predominante è il ritmo: ma mentre nella *Sagra* esso ha un valore prevalentemente dissociativo, nelle *Nozze* ha una prevalente funzione *regolatrice*, di *controllo*. A proposito delle sonorità di *Noces*, Tansman, nella sua monografia su Stravinskij, così scrive:

> Soltanto nelle Indie Olandesi, particolarmente a Bali, ho sentito una eguale purezza di suono, dovuta alle qualità percussive e risonanti degli xilofoni di legno e al *pedale* delle campane (gong, sbarre d'acciaio). Non so se la musica giavanese e balinese era nota a Stravinskij in quel periodo e se essa fu un reale punto di riferimento per quel fremito sonoro che attraversa e scuote le *Nozze*.

Tra le diverse opere *fauves* di Stravinskij sono da ricordare *Berceuses du chat*, per soprano e tre clarinetti, le quali possono considerarsi uno dei documenti di convergenza tra infantile semplicità e fauvismo, tipici delle composizioni vocali del periodo cosiddetto russo. Dizione sillabica, andamenti bitonali, sintesi maggiore-minore con risultati di terza *neutra* o *blues*, tipica della *modalità* arcaica slava; nella penultima lirica vi è poi un accompagnamento per *quarte* che ricorda l'Introduzione della *Sagra*. L'occasione letteraria e alcuni stilemi di queste *Berceuses* sono folklorici, ma il risultato è *fauve*.

5. *L'afro americanismo di Milhaud*

Nel 1917-18 Darius Milhaud è con Paul Claudel in Brasile; in questi anni il musicista sta mettendo a punto le sue ricerche sulla politonalità e di questo periodo sono *Les Eumenides, Retour de l'Enfant prodigue*, le due prime *Piccole sinfonie*, la *Sonata per piano* e la *Sonata per piano, flauto, clarinetto e oboe*. L'esperienza brasiliana fu per Milhaud di grande importanza: negli *Entretiens* con Claude Rostand, pubblicati nel 1952 da Gallimard, egli stesso dichiara: «Questo viaggio a Rio de Janeiro fu una sconcertante esperienza che ebbe una influenza notevole sulla mia ulteriore evoluzione. È perciò che io tengo moltissimo ai lavori scritti in quel periodo, come *L'homme et son Désir, Le retour de l'Enfant prodigue* o la *Sonata per piano e strumenti a fiato*». Alla domanda di Claude Rostand: «Dei paesi che avete visitato, sono gli uomini o la natura che hanno avuto per voi una così grande importanza?» Milhaud risponde: «Evidentemente mi incuriosiscono gli uomini, ma è soprattutto la natura, il paesaggio, i suoi rumori e i suoi misteri che mi colpiscono».

Se si vuol comunque intendere il significato dell'accostamento di Milhaud ai «primitivi», bisogna forse ricordare cosa scrisse di lui Paul Collaer, nella sua nota monografia:

> La musica di Milhaud non è oggettiva ma spirituale, di essenza religiosa. Non è soltanto uno dei suoi poemi plastici, dal titolo *L'hom-*

me et son Désir, ma è tutta la sua produzione che potrebbe così intitolarsi, cantando il dolore dinanzi alle impossibilità della felicità, la sua amarezza per una perfezione non raggiunta, il suo slancio verso Dio, verso lo Spirito, in cui tutto si risolve e si semplifica.

Nelle parole del Collaer si evidenzia più che mai la natura spiritualistica e religiosa del mito e quindi del recupero di mondi lontani.

In quegli anni il recupero avviene per Milhaud nella «floresta» brasiliana che, come scrisse lo stesso Claudel, egli cercò di ricreare nell'*Homme et son Désir*: «È precisamente una di queste notti che il nostro *Poema* ha intenzione di raffigurare. Non abbiamo assolutamente cercato di riprodurre con esattezza fotografica l'inestricabile groviglio della foresta [...] Abbiamo semplicemente gettato delle macchie di violetto, di verde, di bleu intorno al nero della nostra scena». In questa atmosfera ambientale, ricreata nell'economia di un.balletto, l'Uomo si risveglia dal sonno, e in uno stato stuporoso viene condotto da quattro figure simboliche: l'Immagine, il Desiderio, il Ricordo, l'Illusione. Scrive Claudel:

> Il personaggio principale è l'uomo rapito dalle forze primigenie [...] Egli comincia a svegliarsi, comincia a muoversi e a danzare [...] Ciò che danza è la danza eterna della Nostalgia, del Desiderio e dell'Esilio [...] La Nostalgia dei prigionieri e degli amanti abbandonati, quella che per notti intere tormenta i febbricitanti insonni, quella degli animali che chiusi in una gabbia si scagliano violentemente contro una barriera insormontabile [...] Il tema dell'ossessione diventa sempre più violento, frenetico [...].

Musicalmente questo *fauvismo* è reso dall'impiego di strumenti a percussione afroamericani del Sud e da una suddivisione timbrica «pura» dell'organico strumentale, oltre naturalmente alla poliritmia, alla polimetria e alla polimodalità. Nelle sue famose *Notes sans musique* descrivendo la disposizione degli strumenti, che sembrano ricalcare la distribuzione di una jazz-band, il musicista così scrive:

> Immaginavo diversi gruppi di strumenti indipendenti. Al terzo ripiano, da un lato un quartetto vocale, dall'altro l'oboe, la tromba, l'arpa e il contrabbasso. Al secondo ripiano, da un lato e dall'altro, gli strumenti a percussione. Da una parte del primo ripiano, flauto piccolo, flauto, clarinetto, clarinetto-basso, dall'altra un quartetto d'archi. Io desideravo conservare a questi gruppi una completa indipendenza sia melodica che tonale che ritmica. Misi in atto alcune mie aspirazioni: sulla partitura scritta per alcuni strumenti in quattro tempi, per altri in tre, per altri ancora in 6/8, ecc. indicai, per facilitare l'esecuzione, una arbitraria sbarra di misura ogni quattro tempi, aggiungendo però degli accenti al fine di conservare il ritmo autentico. La batteria per me evocava esattamente i rumori notturni della foresta: l'ho impiegata da sola, ma con discrezione, mai più di 30 battute durante la scena nella quale gli elementi tentano l'uomo dormiente.

Quest'ultimo passo di Milhaud è estremamente utile per quel che riguarda il problema della ritmica metrica e della ritmica accentuativa, si può dire anzi che questo problema sia stato uno dei cardini del mito dei *fauves*, anche se ha trovato non poche difficoltà negli interpreti «bianchi», sia direttori che strumentisti. Nell'*Homme et son Désir* sono quindi rievocati musicalmente i «rumori» della foresta brasiliana, ma nei ritmi ossessivi e nei languori crepuscolari è possibile intravedere frammenti di quei conflitti, antichi e pagani, che ancora oggi esplodono durante il carnevale di Bahia.

Sembra che il primo contatto che Milhaud abbia avuto con il jazz sia stato l'orchestra di Billy Arnold: «Mi venne allora l'idea» racconterà più tardi «di utilizzare questi ritmi e questi timbri in un lavoro di musica da camera; ma prima occorreva che io penetrassi più intimamente i segreti di questa nuova forma musicale, la cui tecnica mi procurava ancora un senso d'angoscia».

Nel 1922 durante il suo primo viaggio negli Stati Uniti l'autore di *L'homme et son Désir* dichiara di essersi imbattuto, visitando Harlem, in una musica totalmente diversa da quella che conosceva: «Le linee melodiche scandite dalla percussione si accavallano nel contrappunto, in una affannosa ridda di ritmi spezzati, contorti».

Il risultato di questi contatti fu *La Création du monde*, del 1923; numerosi passaggi di questa musica per balletto sono infatti ispirati alla *scala blues*: il soggetto della fuga e il controsoggetto, il quale, tra l'altro, contiene un breve frammento del famoso tema jazz *St. Louis Blues*. Tipico anche del *blues* è il gioco tra tonica e sottodominante, che trae origine dalla modalità del *country-blues* (il blues arcaico) e che ritroviamo anche in molti passi della *Création*. Ora l'incontro di Milhaud con le *note blues* è piuttosto logico: ricercatore della politonalità ritrova nella *polimodalità* (anzi bimodalità) della scala blues, una verifica: la scala blues è infatti una mistura di modalità maggiore-minore che, con una sospensione totale al 3° e al 7° grado, dà luogo alla cosiddetta «scala neutra o naturale».

Oltre alla *scala blues* l'influenza del jazz sulla *Création* è anche di ordine ritmico: la base metrica, salvo qualche lieve cambiamento, è in 2/2, che è tipico del jazz, ma in questo ambito vi è una diversa distribuzione accentuativa, spesso con formule sincopate, che si avvicinano allo *swing* e all'*off-beat* jazz. Molti critici jazz interpretano questi avvicinamenti al jazz di Milhaud, di Stravinskij, di Ravel e di altri, come degli equivoci, in quanto questi autori non sono entrati nell'essenza del jazz ma si sono limitati ad alcuni tratti esteriori (armonici, timbrici, ritmici) per di più stilizzandoli. In effetti molti autori contemporanei non hanno avuto idee chiare sul jazz: dichiarazioni spesso contraddittorie, prima esultanti poi apocalittiche, e si può capire il timore di rinunciare a una tradizione «classica» dinanzi allo *choc* di questa musica afroamericana.

Ma dal nostro punto di vista che senso ha parlare di jazz nel quadro

del fauvismo? La risposta è piuttosto semplice: l'impiego del jazz da parte di musicisti contemporanei è, potremmo dire, un primitivismo al cubo, cioè nella misura in cui è possibile nel jazz individuare ancora le origini primitive e africane in particolare. Il jazz è infatti un prodotto di acculturazione, una sintesi di elementi afroamericani ed euro-bianchi. Il jazz è inoltre l'adattamento strumentale del folklore vocale negro-americano che ha dato tra l'altro, come risultati, determinati effetti strumentali – *wha-wha, glissandi*; determinate scale – la *scala blues*; particolari combinazioni ritmiche e tematiche – *off-beat, riff*.

Naturalmente quando i negri strumentalizzarono il loro folklore vocale, stilizzarono anche troppo la tradizione, non essendo ancora padroni dei nuovi strumenti bianchi: tant'è vero che una ripresa espressiva della tradizione originaria si ha più con il jazz *classico* che con il *primo* jazz. Quando i musicisti europei si avvicinarono al jazz verso il 1920-25, il periodo classico era cominciato, ma vi erano ancora stilizzazioni *rag-time* e *minstrelsy*: tuttavia, nonostante queste mediazioni, l'avvicinamento al jazz rientra egualmente nel mito dei *fauves*. Avremo occasione di osservare come quello che i musicisti europei volevano raggiungere con l'accostamento al jazz nel primo quarto del Novecento, fu raggiunto dalla musica contemporanea più tardi e parallelamente allo sviluppo del jazz, tant'è vero che la convergenza di oggi tra musica contemporanea e jazz è ben diversa dall'accostamento dei lontani anni venti. Il jazz della *Création du monde* può essere sommariamente considerato jazz-sinfonico, più che in senso limitativo nel modo come lo intese lo stesso autore: «Io tratto il jazz in maniera strumentale, come se si trattasse di musica sinfonica». Esso è strutturato in forma di *suite* tradizionale, dove i momenti lirici sono *blues* mentre quelli cosiddetti frenetici sono *jazz-hot*.

6. *Il primitivismo razionale di Bartók*

La posizione di Bartók nel fauvismo musicale contemporaneo è certamente singolare: se si dovesse tener conto di alcune premesse ideologiche e sentimentali della sua musica egli rientrerebbe in quella corrente che alcuni critici definiscono «il nuovo folklorismo». In effetti se si considera la coscienza e l'impiego scientifico con i quali egli affronta il materiale popolare arcaico ci si trova dinanzi a un fauvismo razionale, controllato, tale da sembrare una contraddizione in termini. Il fauvismo, infatti, così come noi l'abbiamo considerato, è in gran parte l'inserimento organico di mondi sonori lontani, per spazio o per tempo, nell'esperienza musicale euro-bianca e ha rappresentato con i suoi impieghi lessicali e i suoi presupposti psicologici un arricchimento di orizzonti, una evasione mitica verso mondi arcaici del presente e del passato, uno strumento di «rottura». Bartók si avvicina alla musica popolare arcaica dell'Europa orientale con premesse di carattere romantico: creazione di una cultura musicale ungherese autoctona, sprovincializzazione delle musiche nazionali attraverso il patrimonio popolare; una posizione folklorica, si direbbe a prima

vista. Ma questa posizione cambia non appena si stabilisca la natura dei rapporti tra il momento creativo del musicista e il materiale popolare. Anzitutto il momento creativo è preceduto da una minuziosa ricerca scientifica, nel corso della quale egli trascrive, analizza, cataloga il materiale popolare raccolto: in tal senso Bartók è un caso unico. Proprio nella misura in cui il musicista si preoccupa dell'arcaicità e della purezza degli *stili antichi* si può parlare di un *animus fauve*, in quanto ricercatore. Ma nel momento in cui Bartók, con atto creativo, elabora il materiale, allora non si può parlare di una condizione e di uno stato «primitivi»: cioè il materiale scientificamente preparato non è più un veicolo di recupero mitico o di evasione (né tanto meno di ovvietà folklorica) ma la inevitabilità di un lessico precedentemente scelto e stabilito che determina tutta la struttura dell'opera – ritmi, scale, forme – e che tuttavia non si trasforma in *fauvismo* psicologico. Anzi in Bartók vi è spesso una dialettica dei contrari tra musicista colto e materiale folklorico-arcaico, che si risolve in drammatica tensione o nella scoperta di nuove strutture formali.

In tal senso una riconferma si ha in una asserzione contenuta in un passo dei suoi *Scritti sulla musica popolare*, pubblicati circa sei anni fa anche in Italia, in cui Bartók dichiara che non è certo morale preferire una società feudale a una società moderna soltanto perché quella feudale offre una maggiore possibilità di raccogliere canti popolari arcaici, primitivi. La società feudale alla quale Bartók si riferiva era quella ungherese degli inizi di questo secolo e la dichiarazione del musicista è un indice di moralità, della quale molto si è parlato a proposito di Bartók. Ma la moralità strettamente musicale di Bartók, uomo di cultura moderno, è il rapporto dialettico che egli stabilisce con il materiale da lui stesso preparato: non evasione o esotismo, ma realtà, lucida realtà.

Le ragioni per cui il musicista ungherese va considerato nell'ambito del fauvismo musicale contemporaneo sono dovute al fatto che egli ha posto le sue maggiori attenzioni agli stili folklorico-arcaici: notoriamente la linea di demarcazione tra folklore arcaico e musica primitiva al livello etnologico è pressoché inesistente, anche se vi è una diversa prospettiva di orizzonte storico. In tal senso è tuttora valida la determinazione da parte dello stesso Bartók dell'area della pentatonia, dall'oltre-Danubio al Mar Giallo, oggi ampiamente documentata dai suoi discepoli dedicatisi alla etnomusicologia. In considerazione dell'arcaicità del materiale si può quindi parlare di *fauvismo* lessicale in Bartók, pur restando fermo il non-primitivismo del suo *animus* nel momento creativo.

Detto ciò si potrebbe affermare che quasi tutta l'opera di Bartók è fauve; ma è possibile anche affermare il contrario, e cioè che le sue musiche non sono *fauves*; il dualismo permane, corrisponde alla particolare dialettica tra creatore e materiale da trattare. Tuttavia noi siamo propensi a considerare *fauves* quei lavori in cui la materia popolare-arcaica è meno esplicita, cioè quelle opere in cui la dialettica, questa drammatica dialettica di Bartók, si risolve in modo unitario; fra queste opere: i *Contrasti per violino, clarinetto e pianoforte* e la *Sonata per due pianoforti e percussione*.

Il Collaer afferma che tutto il lavoro di raccolta e di armonizzazione delle melodie popolari arcaiche è in Bartók una preparazione alla musica da camera: una affermazione che può essere sottoscritta nel senso che il trattamento, diciamo molecolare, della musica da camera è un concentrato dell'assimilazione degli stilemi folklorico-arcaici, quindi un maggior dominio sul materiale e una più uniforme dissoluzione delle contraddizioni dialettiche. Modalità, diatonicità, ritmi asimmetrici, polimodalità, glissando, rubato, appoggiature, portamenti, ostinati, potenziamento di piccole cellule tematiche, tutto ciò in Bartók porta con sé l'impronta del materiale musicale arcaico e della sua analisi.

I *Contrasti per violino, clarinetto e pianoforte* furono sollecitati dal clarinettista Benny Goodman e furono eseguiti per la prima volta da un trio di eccezione con Joseph Szigeti al.violino e lo stesso Bartók al pianforte: alcune osservazioni stilistiche sono sufficienti a verificare i sottili e organici rapporti tra materia folklorico-arcaica e musica da camera. Il parametro peculiare dei *Contrasti* è il *tritono*, da cui si diparte tutta la struttura armonica e melodica e da cui prende avvio l'indipendente eterofonia dei tre strumenti, nella quale si è voluto vedere una eco di tecniche orientali, già ampiamente utilizzate da Bartók sia nei *Duo* per violini che nel *Mikrokosmos*, in particolare il n. 109 «Dall'isola di Bali». Al piano numerosi effetti di campane (cioè di suoni «alonati», *off-beat*), trilli, glissando, slittamenti cromatici, trattamenti percussivi: su questo *background* del piano, si evidenziano il violino e il clarinetto. Il modo in cui è trattato il violino rivela chiaramente l'esperienza di Bartók con gli strumenti a corda tipici della musica popolare e popolaresca dell'Europa sud-orientale: forse pochi hanno ascoltato le incisioni di *hore* rumene in cui Bartók dirige questi complessi strumentali a corde, ai quali si aggiungono spesso i *cimbalum* tzigani. L'accordatura del violino è secondo la serie Sol diesis, Do, La, Mi bemolle, diversamente quindi dalla consueta accordatura per quinte, dando adito così a rapporti di *tritono*. Per trenta battute è impiegata la *scordatura*, estesa a unità inferiori al semitono. Quanto al clarinetto anch'esso è trattato con tecnica popolaresca: arpeggi, scale, trilli, tremoli, registri acuti. Il terzo movimento dei *Contrasti* è basato sul ritmo bulgaro 8 + 5 ottavi secondo la successione alternata: 3 + 2 + 3 + 2 + 3; armonicamente oscilla tra il modo eolico e quello lidio.

Anche nella *Sonata per due pianoforti e percussione* si ritrovano i caratteri tipici desunti dalla musica folklorica arcaica: strutture modali e polimodali, impiego percussivo del piano, effetti strumentali, ma soprattutto funzionalismo di cellule tematiche che arrivano al trattamento seriale, specie nel sorprendente primo tempo di questa *Sonata*.

Quanto agli strumenti a percussione, essi sono: tre timpani, xilofono, due tamburi piccoli, piatti, piatto sospeso, tamburo basco, triangolo, tam-tam. Vi è quindi un chiaro prevalere degli strumenti a suoni determinati, e il fatto non è casuale. Infatti nonostante l'impiego degli strumenti a percussione sembri sottolineare e ricreare un'atmosfera onirica intorno al materiale arcaico preparato dal musicista (soprattutto il sottile e raffinato *background* della percussione, nel secondo tempo), tuttavia

non vi è mai un compiacimento materico per l'indistinto, per l'indeterminato: la presenza del musicista è tale da controllare le suggestioni di un «perdersi» nella materia, intesa quest'ultima come un feticcio di evasione e di irrazionale; in altri termini un singolare *fauvismo* razionale.

7. *L'equivoco del jazz e il primitivismo degli americani*

Con la *Création du monde* di Milhaud abbiamo avuto occasione di vedere in che misura il jazz possa essere considerato uno degli aspetti del fauvismo musicale contemporaneo, ma poiché l'impiego di alcuni stilemi jazz ha interessato un gran numero di compositori si rende necessaria una più approfondita analisi del problema, anche perché attraverso il jazz si rilevano alcuni equivoci del primitivismo.

Il jazz è dunque il risultato di quella che, in antropologia culturale, si chiama «acculturazione»: le sue origini primarie sono africane; in seguito alla deportazione degli schiavi nel Nuovo Mondo, si ebbe un contatto tra musica africana e musica euro-bianca, che diede luogo anche al folklore negro nordamericano. Questo folklore ha avuto diverse stilizzazioni – *blues, work-songs, hollers, gospels, jubilee* – e infine nella seconda metà del XIX secolo si ebbe una ulteriore evoluzione consistente nella «strumentalizzazione» del folklore negro nordamericano: cioè i negri cercarono di trasferire il loro folklore vocale sugli strumenti dei bianchi. In questa trasposizione essi trovarono non poche difficoltà tanto da perdere alcuni dei caratteri tipici afroamericani che, in seguito, padroneggiando sempre più gli strumenti dei bianchi, riacquistarono: è così che ha inizio il jazz classico. Nonostante queste diverse fasi di stilizzazione, la musica afro-nordamericana, sia nelle forme folkloriche che in quelle jazz, ha conservato alcuni tratti tipici, alcuni dei quali di origine africana. Tra questi il più importante da considerarsi è il criterio del *beat* e dell'*off-beat*: letteralmente *battito* e *fuori-battito*. Cioè un principio ritmico derivato dalla poliritmia della musica africana e consistente in una *ritmica accentuativa* (e non metrica) e quindi in una particolare sfasatura ritmica (sincope, note ribattute, ritardi, glissando ecc.). Il risultato globale è quello che nel jazz si chiama lo *swing*.

Nelle sue stilizzazioni, più o meno commerciali, il rapporto *beat/off-beat* si trasforma in musica sincopata: ma la *sincope*, in realtà, è soltanto uno degli aspetti dell'*off-beat*; da qui nasce l'equivoco del jazz come *musica sincopata*. In questo equivoco sono caduti la maggior parte dei compositori che si sono accostati al jazz, affascinati soprattutto dall'elemento ritmico ma tralasciando diversi elementi coessenziali di questa musica: l'intonazione (che non è quella *classica*), i particolari effetti strumentali, il fraseggio. In altri termini molti compositori contemporanei hanno raggiunto determinati risultati di poliritmia e di *off-beat* non attraverso il jazz, al quale si erano con speranza accostati, bensì per strade diverse. I nomi di questi musicisti sono più che noti: Debussy, Ravel, Honegger, Krenek, Kurt Weill, Milhaud, Stravinskij e via dicendo.

Noi ci limiteremo a due soli casi: Debussy e Stravinskij. Se consultiamo nell'ottimo *Dizionario del jazz* di Longstreet e Dauer la voce *Cakewalk*, così leggeremo:

> *Cakewalk* (letteralmente: corsa alla focaccia). In origine una danza afroamericana, durante la quale si dice che fosse distribuita come premio una focaccia. L'accompagnamento musicale è in genere affidato al banjo, con un caratteristico ritmo sincopato, che diverrà popolare in seguito con il nome di *ragtime syncope*. Se ne impadronì dapprima la *Minstrelsy* e si diffuse in seguito con il *ragtime* (1870-1917). Danza cadenzata i cui passi sono lasciati alla fantasia degli esecutori.

L'ispirazione del *Golliwog's Cake Walk*, compreso nel *Children's Corner*, fu data a Debussy dal bambolotto negro Golliwog, creato nel 1895 da Florence Upton. Si tratta di un *ragtime*: nessun impiego di modalità, bensì due tonalità particolari, Mibemolle maggiore e Solbemolle maggiore che Debussy condisce con accordi di nona alterata, con seste aumentate, passi cromatici, appoggiature, brevi passaggi bitonali: la rapida citazione caricaturale, al centro della composizione, dell'inizio del *preludio* di *Tristano e Isotta* sembra alludere al crollo di un mondo.

Debussy con il *Golliwog's Cake Walk* si è avvicinato non precisamente al jazz, bensì alle forme musicali precedenti il jazz arcaico e classico: vale a dire alle danze tipiche della *Minstrelsy*, cioè di quegli show caricaturali dell'Ottocento, realizzati prima da bianchi e poi da neri, dai quali vennero fuori il *ragtime*, il *trot*, il *charleston*, il *black-bottom*. Infatti fin nell'Ottocento i bianchi facendo il verso ai negri cercarono di imitare la loro musica, con il risultato di creare una musica sincopata, qual è appunto il ragtime. Un maggiore accostamento alla minstrelsy nordamericana Debussy attua in *Minstrel*, nel primo libro dei *Preludi*, nel quale sembra ricrearsi una atmosfera da capanna dello zio Tom: il *ragtime* è quindi già una prima mediazione bianca.

Nonostante la loro severità i critici jazz sono disposti a riconoscere un particolare fascino e una vicinanza alle fonti al *Ragtime per 11 strumenti* di Stravinskij, per la sua scioltezza ritmica e per le figurazioni *riffs* molto ammirate dai *jazzmen*. Ma anche qui non manca l'equivoco; Stravinskij scrive a proposito di questo ragtime:

> Sebbene di modeste dimensioni, quest'opera è significativa per l'interesse che provavo allora per il jazz, venuto fuori in modo così clamoroso subito dopo la fine della guerra. Dietro mia richiesta, mi era stato spedito un mucchio di queste musiche che mi entusiasmarono per la freschezza e per il taglio sconosciuto del loro metro: linguaggio musicale che rivela con evidenza la sua origine negra.

Scrive l'Hodeir:

> L'equivoco consiste nel fatto che Stravinskij basava la sua documentazione sul jazz (o per meglio dire sui *ragtime*) su partiture nelle

> quali la stessa grafia era inesatta, in quanto il ritmo *ragtime* era segnato *ottavo-puntato-sedicesimo* invece che *quarto-ottavo-in-terzina*.

Questo errore grafico lo si ritrova anche in Ravel e in Milhaud, contribuendo così a deformare i ben congegnati ritmi *ragtime*. Tuttavia a Stravinskij non era sfuggita l'essenza del jazz, il suo dualismo: «Chi di noi, ascoltando della musica jazz, non ha provato un senso di divertimento prossimo alla vertigine, quando uno strumentista o un ballerino, pur ostinandosi a marcare accenti irregolari non riuscivano a distrarre il proprio orecchio dalla giusta metrica scandita dagli strumenti a percussione?» Ora non si può non rilevare che il dualismo ritmico del jazz trae origine dai precedenti rituali di questa musica: poiché rituali erano le musiche africane del Dahomey, della Costa d'Avorio e d'Oro, approdate nel Nuovo Mondo nel XVI secolo. In queste musiche rituali il *beat* era il *controllo* del rito, mentre l'*off-beat* era l'esasperazione fino al parossismo della crisi esistenziale. In tal senso il jazz è un veicolo di primitivismo, anche se molti musicisti contemporanei ne hanno travisato la sostanza originaria, ma il fatto non è nuovo: la camerata dei Bardi inventò l'opera credendo di rifare la tragedia greca!

Parlare del fauvismo di alcuni compositori americani significa in altri termini trattare di un primitivismo «di ritorno». Infatti quasi tutti questi musicisti sono venuti prima in Europa a farsi una tradizione musicale e culturale euro-bianca, e dopo avere assimilate determinate esperienze, sono ritornati nei loro paesi di origine, scoprendo le musiche «indigene» che prima avevano ignorato o addirittura snobbato. Tale è, per esempio, il caso di un Villa-Lobos, compositore brasiliano, formatosi a Parigi agli inizi del Novecento, nel gusto di Debussy e di Stravinskij e tornato quindi in Brasile dove instaurò una serie di innesti di folklore indio e afro-sudamericano: in tal senso le sue opere più significative sono i *Choros 8 per orchestra e due pianoforti*, i *Tre canti indiani*, i *Choros 10* e il *Nonetto* per strumenti a fiato, percussione e coro misto. Opere queste che sono frutto della partecipazione personale del musicista a diverse missioni scientifiche all'interno del Brasile, durante le quali furono raccolte diverse centinaia di documenti etnografici musicali. Il *Nonetto* è di influenza stravinskiana: ma uno dei lati più interessanti, si direbbe realistici, è che oltre all'impiego di *stilemi indios*, vi è un *collage* delle disparate tradizioni etniche presenti a Rio de Janeiro, spesso caoticamente l'una vicina all'altra: il fauvismo descrittivo si alterna cioè a squarci di «vita di strada» che sembrano sottolineare quella che è stata definita «la tristezza dei tropici».

Accanto a Villa-Lobos, altra figura interessante di musicista americano è certamente Carlos Chavez, un Diego de Rivera della musica messicana del quale la *Toccata per strumenti a percussione*, scritta nel 1942, è una delle opere più significative. Il suo fauvismo di solito è contenuto in forme classiche, qual è appunto la *toccata*, e la sua attrazione è nell'impiego di una «pura» percussione con strumenti a suoni determinati e indeterminati, alcuni dei quali *indios*.

Gli strumenti sono distribuiti tra sei esecutori, ciascuno dei quali ne ha un gruppo: il *primo*, tamburo indio, campanelli, tamburo piccolo indio; il *secondo*: tamburo militare, xilofono, tamburo indio e cassa rullante; il *terzo*: cassa rullante, campane tubolari; il *quarto*: clave, maracas, piatto sospeso; il *quinto*: tre timpani e gong piccolo; il *sesto*: tamburo basso e gong grande.

Naturalmente il carattere fauve del brano è dato non solo dal timbro degli strumenti, alcuni dei quali indigeni, ma anche dal particolare ritmo che ne risulta: un ritmo che ha graficamente una base metrica costante ma che in effetti, con particolari accentuazioni e sonorità (gong, campane, clave, maracas), si trasforma in una ritmica libera. Inoltre gli strumenti a suono indeterminato sono prevalenti: anche questo è un aspetto del fauvismo, cioè il particolare fascino che ha avuto sui compositori contemporanei il confine tra suono determinato e suono indeterminato, tra suono «culturale» e suono «naturale», o anche tra suono e suono-rumore, intendendo per «rumore» un tipo di sonorità considerata per lungo tempo ai margini dell'esperienza musicale europea occidentale. Inoltre l'evidente impiego nel fauvismo contemporaneo della percussione rappresenta il bisogno e il desiderio di distacco dall'«intonazione» degli strumenti, la quale è senza dubbio determinante per l'individuazione e il configurarsi di una civiltà musicale.

8. *Il fauvismo irrazionale e lessicale dell'espressionismo*

Il problema dei rapporti tra primitivo ed espressionismo si presenta senza dubbio più complesso e meno evidente di quanto non siano invece i rapporti tra fauvismo espressivo e vita culturale parigina nel primo quarto del Novecento. Gran parte delle opere che noi abbiamo fino adesso considerato appartengono infatti al fauvismo di Parigi: Debussy, Ravel, Stravinskij, Milhaud. Era il tempo di Cocteau e quello in cui un Tristan Tsara e un Apollinaire davano lustro all'esotico e al primitivo, con disinvoltura e con poeticità, così che il mettersi dalla parte dei «primitivi» non era proprio un problema di coscienza o di moralità, ma era un atto di avventura, di ricerca estrosa, di intelligente curiosità. Questo atteggiamento dinanzi ai cosiddetti primitivi non si sarebbe forse creato nella Parigi inizio secolo, se in Francia non vi fossero stati la tradizione dell'Illuminismo, Rousseau e il mito del buon selvaggio, il Liberty e l'esotismo ottocentesco, e inoltre una particolare condizione politica ed economica della Francia. La Francia della terza Repubblica aveva stabilizzato il suo impero coloniale, il *Musée de l'Homme* mostrava ai civilissimi parigini e ai loro ospiti cosmopoliti aspetti dell'arte e del costume d'Africa e d'Australia, e il colonialismo, nel senso stretto e negativo della parola, cominciava a essere smussato, aggredito, per trasformarsi spesso in compiacimento estetizzante o in arcadia sensuale.

Quello che a Parigi fu un compiacente e gioioso esotismo, dove l'unica punta di tragico è forse l'orecchio mozzato di Gauguin, nell'Europa

centrale diventa problema, questione morale, scelta politica e filosofica, recupero a tutti i costi della storia euro-bianca: cosicché stabilire i rapporti tra primitivo ed espressionismo è senza dubbio complicato, potrà sembrare anzi paradossale, data la raffinata e problematica complessità che di solito, e a ragione, si attribuisce all'espressionismo musicale e alla scuola di Vienna in particolare. Eppure un'analisi accurata dell'ambiente storico culturale in cui l'espressionismo musicale è sorto rivela tratti e analogie tutt'altro che secondari ai fini della nostra tesi.

Anzitutto il primitivo nell'espressionismo mostra esplicitamente la sua non soluzione di continuità con l'esotismo romantico tedesco: quell'esotismo che aveva dato viaggiatori illustri, come Goethe, e che aveva intravisto nel mito del sole e dei paesi del Sud un mondo dove liberarsi dalla diabolica tradizione cimiteriale dello *Sturm und Drang*. Goethe veniva in Italia, e se anche era colpito da una «canta» di gondoliere veneziano *so nordisch, also möglich*, tuttavia scopriva i caldi stornelli e le passionali ottave dei romani. Ma l'esotismo romantico tedesco non era solo quello dei viaggiatori, aveva radici ben più organiche e profonde. È nel gusto del liberty, della seconda metà dell'Ottocento, che avvengono i diversi «recuperi» storici della cultura tedesca: tale fu il neoclassicismo, con il ritorno all'antica civiltà greca e romana, tale fu la riscoperta del barocco e quindi dell'estroso, tale fu soprattutto il recupero del mondo celtico, importante per capire alcune linee di sviluppo precedenti l'espressionismo. È nella mitologia celtica che affondano le situazioni e i personaggi del mondo wagneriano e della sua implicita concezione di un'arte-rito, quella concezione che Schönberg erediterà più o meno criticamente con i suoi misticismi irrazionali e le sue simbologie orientaleggianti. In questo quadro di recuperi a ritroso può quindi apparire logica anche l'apparizione del «primitivo», sottolineata da alcune convergenze non propriamente artistiche ma culturali della storia tedesca della seconda metà dell'Ottocento. Quella scuola «storica» che diede, in etnologia e nella storia delle religioni, un Frobenius, cioè uno dei primi, importanti africanisti e raccoglitori di racconti e novelle del continente nero. Fu questa stessa scuola storica che diede vita dopo il 1882 all'*Archivio di musica orientale*, e nella quale si cimentarono per primi lo Stumpf e l'Hornbostel, gettando così le basi della musicologia comparata, cioè lo studio delle musiche di paesi extraeuropei; fu negli *Archivi dell'Istituto di Psicologia di Berlino*, che l'Hornbostel e l'Abraham perseguirono le loro indagini fisiche e psico-acustiche. È in questo clima di componenti culturali, anche accademiche, che va visto quindi il «selvaggio» che si sviluppò nella redazione del *Der Blaue Reiter*, dove accanto agli accesi interventi di Franz Marc e alle maschere di Nolde, accanto al fauvismo di Klee o alla scoperta del *Museo Etnografico di Dresda* da parte del Kirchner apparivano spesso le riproduzioni di oggetti «di consumo e di arte» del Camerun e di altre parti dell'Africa. In alcuni scritti di Franz Marc si intravedeva, tra anarchia e protestarismo (in comune con i cubisti e i futuristi), quale funzione avrebbe avuto il «primitivo», in questo mitico «ricominciar da capo», al quale era approdato l'irrazionale della filosofia idealistica tede-

sca: un irrazionale che si accompagnava a un complesso di colpa, a un pessimismo sulle moderne sorti della civiltà euro-bianca. In tal senso i rapporti tra espressionismo e primitivo vanno visti nel quadro del primitivismo psicologico o della regressione psichica e non soltanto nell'eventuale impiego lessicale, anzi, per essere più esatti, nelle conseguenze lessicali di un primitivismo psicologico.

Non si può anche non tener conto che il clima precedente e contemporaneo all'espressionismo, compreso quello musicale, è quello della scoperta della psicanalisi da parte del dottor Freud: conscio, subconscio e inconscio, Io e alter Ego, individuo e collettività venivano rivelati, se non del tutto controllati scientificamente. Da questo terremoto della psiche ne venivano conseguenze anche nell'arte contemporanea, nell'espressionismo in particolare in quanto fenomeno storicamente determinato in uno stesso orizzonte culturale: simboli, complessi, preistoria; una preistoria che poteva anche significare «arcaicità», «condizione primitiva». È noto infatti come gli studi di Freud e gli ulteriori svolgimenti della psicanalisi abbiano dato luogo a un'ampia letteratura sui rapporti tra primitivo e civiltà moderna, nel senso di voler stabilire in che misura permanga una condizione primitiva nell'uomo moderno, in che misura sia possibile ricreare uno stato primitivo, puro, *naïf*, dinanzi alla crisi contemporanea di valori, e in che misura sia possibile servirsi di riti e di meccanismi psicologici «primitivi», anche se destorificati dalla realtà degli uomini etnologicamente e storicamente cosiddetti primitivi.

In questo orizzonte va quindi ridimensionata una gran parte delle prime opere di Schönberg. Molti storici e critici sono oggi disposti ad accettare la definizione di «fauve» per il *Pierrot lunaire*: lo stesso Adorno, in una breve nota della sua *Filosofia della musica moderna*, non manca di rilevarlo:

> L'origine dell'atonalità intesa come purificazione completa della musica dalle convenzioni, ha proprio in questo un che di barbarico, che fa sempre vibrare negli sfoghi anticulturali della musica di Schönberg l'artificiosa superficie. L'accordo dissonante non soltanto, di fronte alla consonanza, è il più differenziato e progredito, ma sembra anche, a sentirlo, che il principio d'ordine della civiltà non l'abbia del tutto soggiogato, quasi come se esso in certo modo fosse più antico della tonalità [...] Le primissime composizioni atonali di Schönberg, in particolare i *Tre pezzi per pianoforte op. 11*, spaventavano più per il loro primitivismo che per la loro complicatezza, e l'opera di Webern, con tutta la sua lacerazione e forse proprio grazie ad essa, resta quasi sempre primitiva. In questo impulso Stravinskij e Schönberg si sono per un momento sfiorati. Nel secondo il primitivismo della fase rivoluzionaria si riferisce anche al contenuto espressivo. L'espressione del dolore, non mitigata da convenzioni, sembra sgarbata [...].

Il fauvismo musicale del *Pierrot lunaire*, è dovuto oltre che alla atonalità, conseguenza dell'estrema eterofonia delle parti, soprattuto al trattamento della voce umana: la sua *sprechmelodie*, la sua sillabazione ritmica, la sua larvale intonazione, ricordano le tecniche dei linguaggi «tonici» o «cantati» di diverse popolazioni primitive. Il trattamento della voce nel *Pierrot lunaire* ripropone infatti un problema di base per l'etnomusicologia e per la psicologia della musica: il problema cioè delle origini della musica. A questo proposito le teorie sono diverse e disparate: la *teoria dell'espressione*, che si propone di dedurre la musica dalle «espressioni emotive sonore», e la *teoria della melodia del linguaggio* che vuol far derivare il sorgere della musica dalle accentuazioni e intonazioni del linguaggio umano; accanto a queste due teorie quella del *richiamo* o del *contatto* che fa sorgere la musica dalla funzionalità semantica del «grido», mediante il quale i cosiddetti «primitivi» comunicano tra di loro.

Il trattamento della voce nel *Pierrot lunaire* sembra riferirsi a tutte e tre le suddette teorie, ma in particolare a quella del *linguaggio tonico* o anche della *sprechmelodie*: esorcismi e formule magiche, riti, misteri, atti cerimoniali, sono di solito legati al *linguaggio tonico*. La condizione psicologica del *Pierrot* dà quindi come risultato un primitivismo lessicale che consiste non soltanto nella atonale eterofonia delle parti ma soprattutto nel trattamento della voce, di un fauvismo agghiacciante.

Dal tipo di trattamento della voce nel *Pierrot lunaire* ne deriva una gran parte della produzione musicale contemporanea vocale, sicché frammenti di primitivismo sarebbero riscontrabili in diverse opere, fino a quando il fenomeno non si è trasformato anch'esso in accademia e in arcadia: non si può ad esempio dimenticare che Ravel scrisse le sue *Chansons madécasses* sotto l'influenza della tecnica e dell'atmosfera del *Pierrot lunaire*.

Ma un esempio di applicazione *ad hoc* del linguaggio parlato per coro, sono senza dubbio alcuni brani di un oratorio di un musicista espressionista *outsider*: l'oratorio è *Wagadou*, anzi *La caduta di Wagadou per orgoglio*, il musicista è Wladimir Vogel. Il testo di questo oratorio per coro misto, solisti, cinque sassofoni e un clarinetto è tratto dalla leggenda negra dei Cabili, *Il Liuto di Cassire*, facente parte del libro dei *Dausi*, libro degli eroi Cabili e incluso dal noto africanista Leo Frobenius nella sua raccolta *Atlantis*. In sintesi *La caduta di Wagadou per orgoglio* è la storia di come Cassire, figlio di un re della stirpe dei Fasa, da valoroso guerriero si trasforma drammaticamente, attraverso la strage dei suoi figli, in cantore del suo popolo sconfitto.

Subito dopo la prima esecuzione avvenuta nel 1935, lo stesso Vogel dichiarò che il testo africano non suggeriva alcuna soluzione nel senso della tradizione oratoriale europea e che pertanto anche nella scelta dello strumentale – cinque sassofoni e un clarinetto – non rimaneva che scegliere quegli strumenti più vicini al respiro della voce umana. A tal proposito si può rilevare che quando i negri nordamericani dovettero trasferire verso la fine del XIX secolo il loro folklore vocale sugli strumenti bianchi, tra questi preferirono i sassofoni. I cori parlati di Vogel rispecchiano dunque alcune caratteristiche della polivocalità primitiva: forme antifonali e responsoriali, effetti di eco, declamati la cui altezza delle note è fissata solo approssimativamente; ritroviamo insomma in essi le tecniche tipiche del *linguaggio tonico*.

Le analogie tra i cori parlati di *Wagadou* e alcune tecniche corali primitive appaiono più evidenti se si confrontano con i cori dello *Ramayana*, una rappresentazione indonesiana in cui si narra come un eroe mitico fu salvato dalle scimmie. Il coro del villaggio balinese è disposto in forma circolare, gli uomini all'esterno e le donne all'interno; musicalmente il maggiore contrasto è dato da un *ostinato* degli uomini, sul quale fiorisce una iterazione tematica delle donne. Questo tipo di tecnica noi ritroviamo nel primo brano di coro parlato di *Wagadou*; negli altri tre brani predomina l'ossessione iterativa, cerimoniale del linguaggio tonico: il testo dei primi tre brani si riferisce al racconto di come la pernice abbia vinto il serpente, mentre l'ultimo si riferisce alla strage dei figli di Cassire. Naturalmente questi inserti primitivi in *Wagadou* sono alternati a lunghe parti di musica tradizionale dove l'esotismo è sostenuto spesso solo dal timbro dei sassofoni.

Una riprova dell'effetto *fauve* in Vogel, mediante il coro parlato, sono quattro degli otto brani che compongono la suite *Arpiade*, scritta nel 1954. La composizione trae il suo titolo dai poemi di Hans Arp, pittore, scultore e poeta simbolista e futurista, sostenitore dell'espressione totale, della *Gesammtkunstwerk*: in questa *suite*, e in particolare nei quattro brani per *coro-parlato*, convergono diversi elementi rapportabili a una condizione primitiva: parole in libertà, ebefrenia iterativa, del tipo filastrocca infantile, espressioni emotive-sonore; tutti elementi che si concretizzano nel coro-parlato la cui simbologia tipica si configura soprattutto nel testo del secondo brano, *La chiave gordiana*: «Se poi accade che si scopra nella pinguetudine ancestrale il riverbero di un arcobaleno / si conclude e senza dubbio giustamente che se ne siano viste a questo punto di tutti e troppi colori, / si scola la bottiglia di viatico che ci doveva incoraggiare a giuste nozze / e come uno scolaretto dimentico del proprio dovere / ci si imbosca nella propria personale cassaforte, / la si chiude ben bene dall'interno / e si ingoia la chiave». Libertà di espressione, protestarismo e anticonvenzionalità, immediatezza sgarbata e amara trovano quindi un valido strumento di estrinsecazione nel «primitivo» linguaggio tonico di un coro.

9. *Primitivismo sociale*

Anche se è possibile polarizzare il primitivo della musica contemporanea in due grandi centri, il fauvismo parigino e l'esotismo mitteleuropeo, tuttavia numerose sono le sfumature e le gradazioni di esso, soprattutto per quel che riguarda il primitivismo psicologico e alcune sue generalizzazioni. Gli abissi aperti dalle ricerche di Freud avevano posto problemi che investivano non soltanto la psicologia dell'individuo ma anche il rapporto tra questo individuo e la società, tra l'Io e il Collettivo. I termini del problema furono, fin dai primi anni di questo secolo, la psicologia di massa, il funzionalismo, il costruttivismo, il protestarismo e così via, tutti momenti cioè di quel bisogno di adattamento e di ridimensione dell'uomo dinanzi ai rapidi capovolgimenti della società che egli stesso aveva creato. Questi capovolgimenti si chiamavano: industrialismo, urbanesimo, meccanizzazione, con i loro stakanovismi e i loro fordismi. Uno dei simboli di quegli anni potrebbe essere considerato il famoso film di Fritz Lang, *Metropolis*; e accanto a esso molti squarci dei film di Chaplin, anch'egli per molti aspetti un *fauve*, quando nella miseria materiale dei diseredati, dei poveri, degli umiliati e offesi, riescono ancora a salvarsi i sentimenti, una sottile forza di ironia e di amarezza, anche se i finali dei suoi film ricompongono puntualmente l'immagine di un eroe che perde.

In questo clima psicologico il primitivo assume dimensioni diverse, e diversa è la mitologia di tutto ciò che è, o dovrebbe essere, semplice, puro, *naïf*: primitivo diventa allora il sottoproletariato delle periferie di città, che è lasciato ai margini della nuova città industriale; gli umiliati e offesi delle *bidonvilles* diventano oggetto di recupero mitico, di genuinità di espressione, sia essa «istinto» o violenza, oppure risentimento, inanità. In tutto ciò il primitivismo psicologico dell'espressionismo sembra riflettere con maggiore agilità il segno dei tempi: in altri termini i «selvaggi» di Franz March potevano stendere la mano ai «diseredati» della nuova civiltà industriale e creare insieme una nuova epica, l'epica appunto del teatro brechtiano.

Se si vuole avere un'idea di questo protestarismo dei «selvaggi» del *Der Blaue Reiter* è sufficiente leggere questo brano:

> Nella nostra epoca di aspra lotta per l'arte nuova, noi combattiamo in qualità di «selvaggi», di barbari, di non organizzati, contro un antico potere organizzato. Sembra una lotta impari, ma nelle cose dello spirito non è mai il numero, ma la forza delle idee che vince. Le armi temute dei «selvaggi» sono le loro nuove idee, esse uccidono più dell'acciaio e spezzano ciò che si ritiene infrangibile. La «mistica» si risvegliò nelle anime e con essa elementi primigeni dell'arte.

Dietro a queste enunciazioni c'erano i concetti *ur-schrei* (grido originario), *ur-mensch* (uomo originario), *ur-trieb* (grido di rivolta), *ur-laut* (suono indistinto), più volte impiegati nelle tecniche o nello spirito dell'espressionismo musicale, ed è in questo clima che nascono le opere di un «duo» ormai famoso, Bertold Brecht e Kurt Weill, la *Dreigroschenoper* e *Mahagonny*, senza considerare le numerose *ballate* di Brecht, musicate oltre che dallo stesso Weill, da Dessau, da Eisler e da molti altri musicisti «progressivi e sociali».

Com'è noto Brecht scrisse diversi articoli sulla musica raccolti quasi tutti in *Schriften zum Theater*, e se si vuole avere un'idea dell'acutezza delle sue osservazioni può esser utile leggere un brano di un suo saggio sulla *Lirica non rimata e con ritmi irregolari* pubblicato nel 1939:

> Senza dubbio il nostro orecchio sta subendo una trasformazione fisiologica. Il mondo acustico è straordinariamente cambiato. Un film

americano ha una scena dove si vede il danzatore Fred Astaire eseguire uno *step* accompagnato dai rumori di una sala di macchine: è sbalorditiva la parentela fra i nuovi rumori ed il jazz, con il suo ritmo *step*. Il jazz aveva significato una larga affluenza, nella musica più recente, di elementi folkloristici musicali, indipendentemente da quel che poi se ne è fatto nel nostro mondo di merci. Il suo rapporto con l'emancipazione dei negri è di assoluta evidenza.

Franco Fortini nella sua introduzione alle *Poesie e canzoni* di Brecht, nota acutamente come le *ballate* di Brecht siano da collegare alla tradizione tedesca degli inni luterani del *Lied* romantico, e quindi del più recente *cabaret*. Il testo letterario e il tipo di musica delle ballate brechtiane trovano la loro giustificazione in quel «senso di colpa provato in sogno di fronte agli indici puntati degli operai; mentre l'allegoria dell'altro sogno, dove crollano le impalcature di ferro e resistono quelle di legno, provano che in Brecht non vi è mai stata né acquiescenza né sonnolenza e nemmeno irresponsabile ribellismo [...]». L'*Opera da tre soldi* è appunto una *pièce* in cui, nel ripensamento della *Beggar's Opera* di John Gay, c'è una esaltazione e una denuncia di un sub-mondo sociale nel quale è possibile ancora trovare un recupero, epico ed etico. Che cosa vi è di primitivo dal nostro punto di vista? C'è nella musica di Weill l'impiego di un repertorio cabarettistico e canzonettistico, l'utilizzazione cioè di un folklore popolaresco urbano: una primitiva e amara *protest-music* della città.

La stessa psicologia di massa e del «collettivo», ma ideologicamente convogliata e giustificata, si ritrova in diverse altre opere contemporanee, in particolare in quelle *protest-music* sorte tra gli anni venti e gli anni quaranta, caratterizzati in Europa dall'avvento di dittature totalitarie. Una antesignana di queste *protest-music*, in cui è presente l'istinto collettivo, è senza dubbio *La morte di un tiranno* di Darius Milhaud, antesignana rispetto alle successive *Ode a Napoleone* e *Sopravvissuto di Varsavia* di Schönberg o rispetto al *Thyl Claes* di Vogel. Com'è noto il testo di questo lavoro di Milhaud è tratto da una pagina dello storico latino Elio Lampridio, illustrata e tradotta da Diderot nella sua *Dissertation sur la poésie rythmique*. Scrive Diderot:

> Sono le acclamazioni di gioia e le furiose imprecazioni della folla che portarono alla morte di Commodoro, sotto il quale si era avuta ogni specie di mali, e alla elezione di Pertinax, suo successore, dal quale ci si aspettava giorni felici. Il tiranno morto, gli animi affrancati dal terrore fecero sentire queste grida che Lampridio ci ha tramandato e che noi cercheremo di tradurre.

Nella traduzione musicale del prorompere tumultuoso degli istinti sanguinari di vendetta contro l'imperatore Commodoro, Milhaud fa un largo impiego del «coro parlato» e del «grido»: cioè di tecniche espressive primitive. Una specie di «realismo di cronaca» incorniciato da un insieme strumentale anch'esso «rozzo»: un ottavino, un clarinetto, una tuba, ai

quali si contrappongono una nutrita batteria di strumenti a percussione, frusta, triangolo, raganella, castagnette, tamburo basco, cassa chiara, cassa rullante, tamburino provenzale, grancassa, tam-tam, tre timpani; anche qui un impiego della politonalità sovrapposta a un ossessivo La-Do-Sol dei timpani. Nel momento cioè di rendere l'«istinto» della massa, sia pure in maniera generica e stilizzata, vi è quindi un ritorno alle origini, quasi il persistere di uno stato «barbarico» ancora esistente in noi.

Non è forse un caso che gli odierni sostenitori della musica concreta ed elettronica, nell'introdurre le loro opere sperimentali, si riferiscano spesso alla musica esotica e primitiva. In un numero della *Revue Musicale*, del giugno 1959, Roland Vandelle così esamina i rapporti tra musica esotica e musica sperimentale:

> Se, con una scelta giudiziosa, si fanno ascoltare a un uditorio non prevenuto opere di musica esotica e di musica sperimentale, può accadere che si arrivi a confonderla. Ciò non è effetto di un caso, ma è dovuto al fatto che esistono grandi rassomiglianze tra le due musiche. A che si devono queste rassomiglianze? Senza dubbio al fatto che la musica occidentale, rompendo il quadro del sistema diatonico, fa ormai appello a un più vasto universo sonoro. Ora, è per mezzo di questo universo appena esplorato che, in maniera empirica, ma con eccezionale maestria, si sono espressi in tutti i tempi i musicisti esotici. Il materiale sonoro riveste nell'una e nell'altra musica uno stesso carattere composito che tende a differenziarle dal materiale tradizionale della musica occidentale [...].

Questo articolo è uno dei modi con i quali si è cercato di stabilire una convergenza tra musica esotica e musica sperimentale, riscontrandone alcune analogie e affinità; tuttavia rimane il problema di fondo, e cioè che mentre le sonorità, i ritmi, i timbri, gli strumenti primitivi hanno una loro *storicità*, in quanto corrispondono non soltanto a un godimento estetico ma a una funzionalità etico-rituale, le musiche sperimentali puntano unicamente su una soddisfazione estetica attraverso una alienazione che è spesso distruzione di qualsiasi presupposto razionale.

Non è nostro compito approfondire questo tema, a noi interessa soltanto constatare come la convergenza tra musica esotica e musica sperimentale, sia essa concreta o elettronica, abbia gli stessi moventi mitici. Gli esempi in tal senso potrebbero essere numerosi, ma si è ritenuto che fosse non privo di interesse fare ascoltare l'opera di un musicista, francese di nascita e di adozione (anche se da oltre quarant'anni risiede in America), che può considerarsi un precursore «futurista» della musica concreta: il musicista è Edgar Varèse. Le sue esperienze di montaggi di suoni e suoni-rumore sono parallele al periodo in cui i futuristi, con un protestarismo spesso irresponsabile e apocalittico, vedevano nella macchina e nella civiltà industriale la nuova religione dei tempi. Una delle opere che più testimonia questo stato d'animo è senza dubbio *Ionisation*, dove la presenza della nuova èra delle macchine e delle masse operaie è data,

in questo brano di cinque minuti, dall'intervento costante, fatale di due sirene di fabbrica. A noi interessa perché tutti gli altri strumenti che formano l'insieme sono quasi tutti fuori dalla tradizione musicale europea; d'altro canto lo stesso Varèse ha più volte affermato di avere studiato a lungo le musiche primitive e di essersene spesso servito. Gli strumenti sono: triangoli, campane, piatti, gong, diversi tipi di tamburo, castagnette, block cinesi, bongos, incudini, maracas, tamburo basco, glockenspiel, piano e due sirene. Scrisse Varèse a proposito di questa sua composizione: «La ricchezza dei suoni industriali, i rumori delle nostre strade, dei nostri porti, i rumori nell'aria hanno certamente cambiato e sviluppato le nostre percezioni auditive». Vi è quindi un tentativo di sintesi tra modernismo e primitivismo, una sintesi d'altronde che gli abitanti della Nuova Guinea realizzarono «istintivamente» alcuni anni fa, quando, come riferisce il notissimo antropologo Elkin, venuti a contatto con gli autocarri degli uomini occidentali, utilizzarono di essi il *motore* e i *clackson* per accompagnare le loro danze rituali: è appunto questa «immediatezza» dell'utilizzazione che rivela alcune analogie tra musica esotica e musica sperimentale.

Nella convergenza tra moderno e magia del passato rientrano diversi compositori contemporanei: tra essi l'italiano Luigi Nono è senza dubbio tra i più rappresentativi e la sua rapida ascesa di questi ultimi anni nell'agone internazionale ne è un'ampia riprova. Nelle sue opere, fin da quelle iniziali, è possibile scorgere elementi *fauves*: da una parte un linguaggio che si riallaccia al «primitivismo» di Webern, dall'altra la freschezza di una scoperta magica e «popolare» del suono, tutti elementi questi che si ritrovano nel pezzo *Polifonica-Monodia-Ritmica* del 1951, un titolo la cui astrazione concettuale sembra voler indicare un originario stato di purezza espressiva anche se per dichiarazione dello stesso autore il brano è costruito su un «reale» canto popolare brasiliano. In *Polifonica* vi è una elementare combinazione eterofona, in *Monodia* vi sono i cardini espressionistici di un'immaginaria melodia, mentre in *Ritmica* vi è un abbandono agli strumenti a percussione, di cui Nono ha fatto sempre un ampio e raffinato uso. Un fauvismo bianco, potrebbe essere definito quello di Nono, filtrato in un candore mitico, astrale.

10. *Ritorno al funzionalismo esotico?*

L'ampio discorso introduttivo a questo ciclo di conversazioni sul primitivo nella musica contemporanea ci dispensa, ora che siamo giunti al fine, da una conclusione altrettanto ampia e diffusa: ci limiteremo quindi a una ripresa dei criteri e dei princìpi che hanno informato lo svolgimento dell'argomento. Il primitivo nell'esperienza musicale contemporanea va considerato dunque nel quadro dei rapporti tra mito e cultura nella civiltà moderna, cioè dei modi in cui in una situazione storica determinata si attua un recupero di istituzioni e ordini appartenenti a mondi lontani, sia nello spazio che nel tempo: tale è il ritorno alle fonti primigenie, al-

l'arcaico, al barbarico, al selvaggio, a uno stato di candore preistorico, che l'uomo moderno, riproponendoli, mitizza secondo le sue esigenze. In musica questi recuperi primitivi si erano già avuti nel passato, ma erano definibili soprattutto come evasioni esotiche e arcaicizzanti nelle quali rimaneva comunque saldo il linguaggio *storico* di chi proponeva il recupero mitico. L'inizio del primitivismo come fenomeno contemporaneo coincide invece con la crisi di valori e di istituzioni del mondo moderno: sincronicamente alla crisi si tenta quindi il recupero mitico ed è così che si attua il passaggio dall'esotismo al funzionalismo esotico; il nostro discorso prese infatti le mosse da *Pagodes* di Debussy, nella quale si verifica una integrazione funzionale tra il linguaggio del musicista e il mondo sonoro dell'Estremo Oriente. Dal funzionalismo esotico al primitivismo, o anche fauvismo, il passo è breve, esso si manifesta o come primitivismo lessicale o come primitivismo psicologico. In realtà questi due aspetti non sono nettamente distinguibili l'uno dall'altro: se primitivismo lessicale significa impiego cosciente di materiale primitivo, è anche vero che detto primitivismo, per distinguersi dall'esotismo o dal folklorismo, debba comportare uno stato d'animo *fauve* (unica eccezione in tal senso è Bartók). A sua volta se primitivismo psicologico non significa necessariamente impiego cosciente di materiale musicale primitivo storico (cioè al livello etnologico), è anche vero che i risultati sono quasi sempre tali da rientrare nel primitivismo lessicale (il fauvismo degli espressionisti, per esempio).

Abbiamo utilizzato, come punti di riferimento di questi due momenti del primitivo, il fauvismo di Parigi e quello della Mitteleuropa; è nell'ambito di questa casistica, con le sue sfumature e le sue generalizzazioni, che la componente primitiva rappresenta un capitolo importante dell'esperienza musicale contemporanea. L'analisi e lo studio di queste componenti sottintendono l'impostazione di diversi problemi: uno di essi è, ad esempio, il rapporto tra la musica e la società in cui questa musica nasce, non soltanto perché la musica va certamente considerata come fatto di cultura di una determinata società in un certo periodo (affermazione che suonerebbe ovvia), ma perché attraverso il primitivo questo rapporto appare più facilmente individuabile: nella componente *fauve* convergono infatti spiritualismo e aspetti della vita religiosa, il bisogno reintegratore di tecniche tradizionali (come i riti) al fine di stabilire una nuova unità dell'essere dinanzi alle crisi esistenziali del mondo moderno, l'esigenza di liberarsi dall'intellettualismo e da schemi prefabbricati, divenuti arcadia e accademia, il mito, insomma, dell'arte come libertà.

Inoltre l'analisi del primitivo comporta una indagine filologica tra linguaggio moderno e linguaggio tradizionale: con il primitivo entra in crisi il sistema *maggiore-minore* della musica euro-bianca occidentale, una crisi di saturazione, in cui i mondi sonori lontani, sia nello spazio che nel tempo, rappresentano uno strumento di liberazione. Se si volesse tentare di definire sinteticamente sul piano tecnico-musicale il primitivismo contemporaneo, bisognerebbe forse affermare che esso si manifesta come problema dell'*intervallo di quarta*. Recenti studi etnomusicologici condotti

dal Collaer e da diversi studiosi americani sulle basi fisiologiche della musica hanno stabilito con grande approssimazione che l'intervallo fisiologico, determinato dalla natura delle corde vocali, è l'intervallo di quarta: entro questo ambito si definiscono altri intervalli multipli e sottomultipli tra i quali quello *maggiore-minore* della musica occidentale fino alla fine del secolo scorso. Naturalmente nell'ambito di questo intervallo fisiologico le sfumature e le possibilità sono diverse, e anche se bisogna valutare questa definizione storicizzandola volta per volta, tuttavia non si può non rilevare che in gran parte della musica contemporanea ci troviamo dinanzi alla riutilizzazione di questi intervalli fisiologici (nelle forme *modali, premodali, politonali, atonali, seriali*) da Stravinskij a Schönberg, a Bartók, a Milhaud, a Messiaen, a Boulez. Si potrebbe in altri termini affermare che nel condizionamento fisiologico e storico di un intervallo si determina il passaggio da «natura» a «cultura»: il premodale, il modale, il tonale, l'atonale ecc., sono tutti sistemi di «cultura», cosicché nessuno di essi ha il privilegio assoluto della natura, tuttavia la loro «cultura» è, in quanto scelta, in un ambito «naturale» (la quarta, la terza, l'ottava e così via). Nella scelta è, dunque anche dal punto di vista musicale, il rapporto dialettico natura-cultura, e l'esigenza del primitivo si è fatta sentire proprio nel momento in cui era satura la cultura del *maggiore-minore*.

Dal problema dell'intervallo, più genericamente dal problema armonico, deriva l'intonazione sia della voce umana che degli strumenti: non c'è dubbio che l'intonazione sia un indice valido di una cultura e di una civiltà musicali. Bisognerebbe ad esempio chiedersi perché i compositori contemporanei abbiano fatto un ampio uso degli strumenti a percussione: la risposta a detto quesito spiega il significato della fuga dalla tradizione euro-bianca e l'intervento del primitivo. Gli strumenti a percussione, sia quelli a suoni determinati che indeterminati, sono i mezzi espressivi più staccati dai valori efficienti dell'intonazione; per quelli indeterminati ci troviamo anzi nell'ambito di un suono-*suono-rumore*, intendendo per rumore non la negazione del suono, bensì un tipo di suono che si allontana dall'esperienza musicale colta euro-bianca. Senza considerare naturalmente, nel nostro caso, che gli strumenti a percussione rientrano storicamente nelle tecniche espressive primitive.

Problema altrettanto complesso è quello del ritmo: la musica euro-bianca è stata caratterizzata, soprattutto dal Cinquecento in poi, da una standardizzazione dei moduli ritmici, *binario* e *ternario*, dove tra base metrica e sovrastruttura ritmico-accentuativa vi è stata quasi sempre una coincidenza. La crisi del ritmo, nella musica moderna e contemporanea, si rivela non appena il *metro* non corrisponde più esattamente al *ritmo*, per cui si ha una grafia puramente indicativa del metro che è in funzione di una effettiva *ritmica-accentuativa*, cioè dell'effettivo ritmo espressivo: è quindi nella divaricazione di questi due elementi la ragione della crisi del *metro* tradizionale. Ora chi sia a conoscenza della musica primitiva sa come in essa la *ritmica* sia assolutamente *accentuativa*, cosa questa che non esclude naturalmente una coincidenza con il *metro* di base, ma dal

quale tuttavia non è condizionata; il problema della trascrizione dei complessi ritmi primitivi, esterni e interni, è appunto nel rendere esattamente questa accentuazione.

Infine un ultimo problema tutt'altro che irrilevante, cioè il problema della forma, che è appunto uno degli aspetti critici della musica contemporanea: l'esaurimento dello sviluppo «tematico» a cui fa eco, nel primitivo, l'impiego di tecniche strofiche iterative; l'indeterminatezza apparente dell'inizio e della fine di un brano, contrariamente agli schemi formali di una costruzione intellettualistica; il principio della «variazione» come principio cellulare di elaborazione emotiva: tutti questi problemi formali trovano eco nel «primitivo».

Le questioni poste dal primitivismo psicologico in musica sono senza dubbio importanti per la storia della cultura e dell'espressione umana: molti musicisti infatti hanno raggiunto dei risultati «primitivi» spesso ignorando il materiale lessicale primitivo (ed è questo che la ricerca storica deve verificare); ora tutto ciò pone dei problemi di fondo, tra i quali, e non ultimo, in che misura, superate le barriere e i diaframmi dell'Io, sia possibile restaurare esperienze storiche che noi riteniamo definitivamente liquidate. Cioè il problema della regressione psicologica, di cui si sono occupati sia la ricerca filosofica che il pensiero poetico, è divenuto oggi oggetto di descrizione scientifica soprattutto con la psicoanalisi: in tal senso vanno esaminati i rapporti tra fauvismo ed espressionismo.

Vi è un'ultima osservazione da fare, vale a dire una certa convergenza tra primitivismo e musica sperimentale, soprattutto nella fattispecie della musica concreta elettronica, aleatoria: noi abbiamo visto come questa analogia sia apparente in quanto diversa è la storicità dei due fenomeni, non soltanto dal punto di vista estetico ma anche da quello etico-funzionale; tuttavia un'analogia c'è ed è nella funzione mitica di liberazione da schemi prefabbricati e intellettualistici che i due fenomeni hanno inteso o intendono avere.

Questa nostra conversazione può in un certo senso considerarsi una ripresa del tema iniziale: il nostro discorso prese infatti avvio da Debussy e si conclude ora con due musicisti la cui filiazione, dal musicista francese, è esplicita: Messiaen e Boulez. Com'è noto la fama di Messiaen è legata soprattutto a due fattori: il suo cattolicesimo – anzi la sua cosmogonia cattolica – e l'impiego di materiale musicale di mondi sonori lontani, in particolare il Medio e l'Estremo Oriente. Anche qui non è forse un caso che la proposizione religiosa trovi riscontro in un particolare atteggiamento espressivo. Messiaen non ha mai risparmiato dichiarazioni sull'impiego di materiali sonori giavanesi, balinesi, indù, persiani, arabi, intendendo questa utilizzazione di ritmi, di gamme, di timbri, di intensità, di modi di emissione, spesso come strumenti di un contatto diretto con la «natura», arrivando addirittura a forme di naturismo spiritualistico, piuttosto consono al suo cattolicesimo. Questo atteggiamento comincia dalla *Turangalila-Symphonie*, passa attraverso le *Neumes rythmiques* e arriva fino a *Les oiseaux exotiques*.

L'interesse di Messiaen nell'ambito primitivo è che in lui convergo-

no diversi momenti mitici di liberazione dalla tradizione musicale europea: utilizzazioni di mondi sonori esotici, naturismo spiritualistico (come conseguenza del misticismo) e sonorità sperimentale, soprattutto nel senso della musica concreta ed elettronica: non si può non osservare che nell'organico strumentale della *Turangalila-Symphonie* accanto ai gamelan indù vi sono le onde Martenot. *Les oiseaux exotiques* sono senza dubbio uno dei documenti più indicativi di questo prezioso primitivismo esotico: scritti nel 1956, essi rappresentano il primo capitolo di un vasto *Catalogue d'oiseaux*, che il compositore sta portando a termine, valendosi di modi melodici e ritmici tratti dai canti di uccelli dell'India, della Malesia, della Cina e delle Americhe: al livello primitivo si direbbe una musica magico-descrittiva.

Nell'area del fauvismo di Messiaen sono da considerare alcuni suoi allievi, tra i quali rivela la sua raffinata tecnica Pierre Boulez, che studiò da Messiaen, con Henze e Stockausen. Il suo noto *Marteau sans maître* è stato definito una «Sagra in miniatura», per il germogliare di organismi ritmici, melodici, timbrici, ma il suo comune denominatore più evidente è nel suo funzionalismo esotico. Nelle *Improvisations sur Mallarmé* ritornano puntualmente alcune tecniche che Boulez ha ereditato da Messiaen: nei ritmi, nei timbri, nell'uso di particolari strumenti, nel trattamento della voce, tutti elementi misti di rievocazioni e di utilizzazioni primitivo-orientali; soprattutto in Boulez vi è una singolare sintesi tra il «silenzio» delle musiche rituali dell'Estremo Oriente e il «silenzio» attuale di derivazione weberniana.

Affinché siano più evidenti le analogie e le affinità tra le musiche dei due compositori con le sonorità delle orchestre *gamelan* di Giava e di Bali, può essere utile un confronto con alcune musiche originali balinesi e giavanesi: lo stesso impiego di strumenti a suoni determinati e indeterminati; la stessa sonorità degli xilofoni e dei vibrafoni; lo stesso trattamento acuto e di testa della voce umana; la stessa funzionalità delle pause: quasi una libera traduzione con il testo a fronte.

Un ritratto dal vivo *

Un'improvvisazione del vivere

È molto difficile trovare una linea di coerenza. Se dovessi fare un tracciato della mia esistenza, da quando sono nato fino ai tredici anni che sono stato a Reggio Calabria, e poi fino ai diciotto, mi riuscirebbe molto difficile: sono spesso dei sentieri che non hanno un nesso tra di loro e in cui c'è anche un margine di fortissima casualità. Per esempio, del periodo in cui ero ragazzino a Reggio Calabria, conservo l'immagine di qualcosa come una guarnigione militare, di quelle che si trovano nei romanzi russi... e di una certa monotonia, cupaggine. Questa è l'immagine prevalente, perché mio padre era ufficiale e quindi vivevo in quell'ambiente. Mi è rimasta sempre molto impressa anche la forte differenza di classi e di livelli sociali: direi che le immagini che mi hanno perseguitato per tutta l'esistenza erano il comandante del reggimento, il vescovo e il prefetto. Ecco, queste erano le persone importanti, a partire dalle quali si stendeva tutto un tessuto di forte caratterizzazione sociale. Ho avuto sempre presente questo senso di monotono verticalismo o piramidismo. E questa è un'impronta della mia vita.

Però poi ho anche un vivo ricordo del mare, e quando ho letto le molte pagine di *Orcynus Orca* del mio amico D'Arrigo, ho rivissuto in pieno questo mare adolescenziale. E anche questo Sud, questa isoletta lontana che è Pantelleria, dov'era nata mia madre e dove c'è stata la mia scoperta della natura: guradando, mi ricordo, col binocolo la Tunisia...

Da un punto di vista musicale direi che ho avuto esperienze abbastanza discontinue e disordinate: ho cominciato per esempio a studiare pianoforte come può farlo un ragazzino in provincia, facendo i soliti saggi. E quando sono venuto a Roma, la discontinuità è continuata...

C'è stato un periodo, forse tra i quindici e i diciotto anni, in cui ho fatto moltissimo sport, compreso il volo a vela; mi sono ritrovato anche con un anno di Accademia militare e mezzo biennio di ingegneria.

* Questo testo, insieme alle citazioni riportate nelle didascalie delle foto, è costituito da brani tratti dalla trasmissione *Antologia. Inventario di cultura contemporanea. Un ritratto dal vivo: Diego Carpitella*, Radiotre, gennaio 1990. La trasmissione, strutturata come una lunga intervista di carattere anche autobiografico, rappresenta l'ultima testimonianza radiofonica di Carpitella.

Le immagini sono tratte dall'archivio dello stesso Diego Carpitella, tranne le foto 13 e 14 gentilmente concesse da Alan Lomax, e la 20 appartenente alla cattedra di Etnomusicologia, Dipartimento di studi glottoantropologici dell'Università «La Sapienza» di Roma.

Quindi diversi sentieri accennati... in cui c'era la costanza di studiare la musica, ma al tempo stesso c'era un'improvvisazione del vivere.

È stato durante il periodo dell'Università che mi sono indirizzato in modo più preciso verso gli interessi musicali: preparai la tesi di laurea a Roma, con Luigi Ronga, su «Il realismo di Mussorgskij»: una tesi che a distanza di anni mi appare estremamente discutibile – e che a dire la verità non incontrava molto nemmeno i favori dello stesso Ronga. Fra il '47 e il '50 ho intensificato i miei studi musicali (armonia, contrappunto ecc.): c'è stato anche un periodo in cui ho frequentato i seminari di Salisburgo, e un altro in cui mi sono dedicato anche alla composizione.

Dopo qualche tempo i miei interessi si sono concentrati su due direzioni fortemente convergenti: da una parte un certo tipo di musiche di tradizione europea, le cosiddette scuole nazionali, ma Mussorgskij in particolare; contemporaneamente ho avuto, come si dice, una cotta... stralunante per Bartók. A questo si aggiunse tutta la problematica della nuova questione meridionale, soprattutto sulla scia delle suggestioni di Carlo Levi.

Gli inizi dell'etnomusicologia in Italia

L'etnomusicologia italiana ha diverse date di nascita. Il 1948 è considerata una data importante. Giorgio Nataletti ebbe un'idea estremamente interessamente, quella di organizzare delle *radio-squadre* che con le macchine attrezzate andavano nei paesi, riunivano le persone e invitavano alcuni a cantare. Così ha cominciato ad accumularsi il primo materiale registrato. Le registrazioni sono cominciate con le regioni «classiche»: Sicilia, Sardegna, Abruzzo, Sabina. E nel momento in cui entrò in gioco l'Accademia nazionale di Santa Cecilia, furono più sistematiche e metodiche... Precedentemente era avvenuto un fatto paradossale: l'Italia è stato il paese in cui i cilindri di cera del fonografo Edison, negli anni trenta, hanno fatto la fine che avevano fatto nell'Africa orientale, sciogliendosi per l'altissima temperatura... Oggi come oggi, invece, la qualità di registrazione dei documenti della tradizione orale italiana è una delle più elevate in Europa. Naturalmente questa è stata una tappa imprescindibile, dal momento che gli studi di etnomusicologia non sarebbero potuti proseguire senza questa documentazione.

Le ricerche con Ernesto De Martino

Direi che quella in Lucania è stata la mia prima avventura sul terreno. Sembra strano parlare di avventura, anche per me che ero un meridionale. La guida di quel viaggio fu *Cristo si è fermato a Eboli*.

Il termine spedizione fu criticato, perché si trattava di una spedizione «in casa», mentre nella tradizione lessicale etnologica la spedizione era intesa come un'esperienza condotta «fuori di casa». Fu un evento abbastanza emozionante. Tuttora, considerandola da un punto di vista



1

1. Probabilmente Puglia, 1958, nel corso di una delle campagne di ricerca con Ernesto De Martino.



2

2. Canto durante la mietitura. Puglia, Nardò (LE), 1960, foto di Diego Carpitella. «Trent'anni fa, quando realizzammo il viaggio con Lomax, si faceva ancora la battitura del grano sull'aia. Accanto all'aia arrivavano i modicani, dei contadini di Modica specializzati nel prendere tutto quello che restava della battitura del grano. Venivano con due carri, come dei nomadi, portandosi via i residui della lavorazione del grano».



3

3. Puglia, Gargano, 1958. Da sinistra: Diego Carpitella, Vittoria De Palma e un tecnico RAI.



4

4. Umbria, provincia di Perugia, 1958. Al centro Diego Carpitella. «L'etnomusicologia italiana ha diverse date di nascita. Il 1948 è considerata una data importante. Giorgio Nataletti ebbe un'idea estremamente interessante, quella di organizzare delle *radio-squadre* che con le macchine attrezzate andavano nei paesi, riunivano le persone e invitavano alcuni a cantare».

geologico, la Lucania è un paesaggio calcareo, e in certi momenti sembra di «allunare» più che di arrivare. Le distanze in macchina o in treno erano incommensurabili e il paesaggio dava ancor di più questo senso di estraneità.

Il percorso – e anche questo aveva una sua alea mitologica – era il percorso di Levi a partire da Matera. E il nostro punto di vista era talmente settario, che appena oltrepassavamo il confine del materano ed entravamo nel potentino ci sentivamo disturbati, ci sembrava già un'area napoletana, quasi urbana.

A distanza di anni sono tornato in alcuni di questi paesi, ma a malincuore, perché le cose si erano trasformate, non erano più le stesse. Eravamo, allora, alle soglie della grande emigrazione: ed era già in atto il processo di spopolamento e di urbanizzazione. Il fatto di arrivare in un posto e di informarsi sulle tradizioni locali lasciava le persone attonite, sorprese di vedersi oggetto di interesse, e per di più di interesse culturale... Mi ricordo un paese del materano dove rimanemmo tre o quattro giorni, aspettando di poter registrare delle cose. Il paese sembrava assolutamente chiuso: ma la mattina del terzo giorno, nel momento in cui stavamo per andarcene via – chi sa per quale senso di ambizione, forse per non lasciare insoddisfatti i forestieri – dentro ad una stalla, all'uscita del paese, è esplosa una tarantella... e rimanemmo due giorni e una notte a incidere.

Un anno prima ero stato con De Martino nel Gargano per raccogliere delle canzoni narrative. Fu un viaggio un po' vago, lo stimolo venne soltanto dopo che verificammo – sulla base della letteratura locale e della documentazione di un etnofotografo, André Martin – che il tarantismo esisteva ancora. Tutto cominciò da lì.

Io non sono né un cineamatore, né un fotoamatore, però comprai una macchina da presa per ritornare l'anno dopo a fare delle riprese. A un certo punto, nella casa della cosiddetta Maria di Nardò (una delle protagoniste delle terapie domiciliari del tarantismo), da un buco uscì un ragno... Mentre c'era la gente, i parenti, gli amici, spuntò un ragno da un buco. Io mi son detto: qui sarà una cosa drammatica, ne verrà fuori – non so – un film di Hitchcock, chi lo sa cosa succede. E invece niente, non successe assolutamente niente. Nel guardarlo Maria disse: «Ah, la taranta...» Evidentemente il simbolo mitico era più forte della realtà. La visione, anche naturalistica, dello stesso animale, non portò a niente, a nessuna agitazione.



5

5. Suonatrice di tamburello. Puglia, probabilmente Sanarica (LE), 1960, foto di Diego Carpitella.



6

6. Ritratto di Salvatora Marzo, suonatrice di tamburello del gruppo di musicisti-terapeuti che eseguiva le cure domiciliari contro il morso della taranta. Puglia, Nardò (LE), 1960, foto di Diego Carpitella.



7

7. Pizzica tarantata con tamburello e fisarmonica. Puglia, Muro Leccese (LE), 1959, foto di Diego Carpitella.



8



9



10



11

8-11. Sequenza della ricostruzione di una pizzica tarantata. A fronte i relativi disegni (*8a-11a*) realizzati per lo studio dei movimenti coreutici. Puglia, Nardò (LE), 1959, foto di Franco Pinna.

«Mi ricordo ancora che, nel corso del lavoro che svolgemmo nella sala di un albergo –









si chiamava 'Il cavallino bianco' – cronometrammo il ciclo della danza. Oggi, della tarantella è rimasta solamente la parte in piedi, danzata con un fazzoletto. Invece, nella danza originaria, c'era anche uno di quegli 'stracci' cromatici che servivano a equilibrare la terapia».



12

12. Ritratto di Luigi Stìfani, leader del gruppo dei musicisti-terapeuti che eseguiva le cure domiciliari contro il morso della taranta. Puglia, Nardò (LE), 1960, foto di Diego Carpitella.
«Luigi Stìfani era il violinista-barbiere. Diceva: 'Andavo nelle campagne con il violino', diceva letteralmente '*Scazzicavo* le persone e queste danzavano'».



13

13. Il viaggio con Alan Lomax. 1954-55, foto di Alan Lomax.
«Nel viaggio con Lomax non esisteva alcuna ospitalità programmata. Avevamo soltanto dei sacchi a pelo, dormivamo così, dentro al pulmino. Non esisteva nessuna intelaiatura logistica, era l'ultima cosa cui pensavamo».



14

14. Il viaggio con Alan Lomax. Puglia, Martano (LE), 1954, foto di Alan Lomax.

Il viaggio con Alan Lomax

Il viaggio con Lomax nacque da un'esigenza di tipo pratico. Alan Lomax era responsabile di una collana discografica della Columbia, la *World Library of Folk and Primitive Music*, per la quale erano stati già prodotti numerosi dischi in Francia, in Irlanda, in Africa, naturalmente non sempre direttamente da lui: in Africa, per esempio, aveva lavorato Gilbert Rouget. Quando Lomax approdò in Italia, ascoltò le registrazioni che erano già state realizzate. Va detto, infatti, che quella esplorazione è potuta avvenire anche grazie ai sondaggi precedenti del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare.

È stato un viaggio esplorativo... Mi dispiace per quello che viene affermato nei classici dell'etnologia, ma la permanenza nei posti spesso era molto breve, di due o tre giorni. Però, anche se eravamo ormai alle soglie della deruralizzazione, dell'urbanizzazione, dell'emigrazione e via dicendo, vi era ancora un tessuto sociale fortemente compatto. E dove si arrivava, se si imboccava il sentiero giusto, si potevano veramente raccogliere in breve tempo documenti significativi. Infatti, non è un caso che la maggioranza dei brani inseriti nell'antologia discografica siano stati raccolti in circostanze sociali, piuttosto che in circostanze ristrette, legate a un repertorio più «privato». Nel senso che evidentemente le situazioni di danze, di feste, di questue, di *befanate*, di cori polivocali, di lavori collettivi come la mietitura sono state più facili da documentare. All'interno di questa raccolta, per esempio, di *ninne nanne* non è che ce ne siano moltissime; quanto ai *lamenti funebri*, forse una o due volte siamo riusciti a registrarli...

La situazione era tale per cui, dopo una certa ritrosia – dovuta anche al fatto che le persone si stupivano di vederci interessati a documentare queste cose –, in effetti il confronto faceva loro emergere la coscienza che si trattava di un patrimonio importante. E spesso direi che si verificavano anche situazioni «scostumate», nel senso che – magari preceduti da una lettera – andavamo da un sindaco e naturalmente il sindaco ci diceva: «Ma no! Che fate? Che prendete queste cose?». E nel frattempo passava un usciere o qualcun altro... un contadino, un pastore che era venuto al Comune per presentare una domanda, o ancora un netturbino: così, mentre parlavamo con gli interlocutori ufficiali, i «very important», ci volgevamo appresso a questi e seguivamo quelli. E l'incontro si concludeva con dialoghi troncati bruscamente: «No, no, aspetti...» «Arrivederci!».

Un'esplorazione di questo tipo per le fiabe o, che so, per gli anedotti, non si sarebbe mai potuta fare. La musica in questo senso aveva un vantaggio: tac! scattava l'automatismo del meccanismo musicale, che si formalizzava subito, immediatamente. E inoltre c'era una certa continuità di repertori. Due o tre anni dopo, nel '54 o nel '55, quando è iniziata la grande ondata migratoria e la deruralizzazione, già sarebbe stato più complicato.

Nel viaggio con Lomax non esisteva alcuna ospitalità programmata.

Avevamo soltanto dei sacchi a pelo, dormivano così, dentro al pulmino. Non esisteva nessuna intelaiatura logistica, era l'ultima cosa cui pensavamo.

La ricerca sulla cinesica

La mia curiosità sulla gestualità potrebbe sembrare apparentemente un delirio ambiguo, ambivalente. In effetti è stata generata da una consuetudine di circa venticinque anni con la tradizione musicale; specialmente quando si facevano incisioni, guardavo i protagonisti di queste tradizioni culturali ed ero affascinato dalle intese rapidissime del corpo, da qualcosa che diversificava subito noi e quest'altro mondo. Era precisamente un diverso trattamento del corpo, una diversa gestualità. Ho assegnato alla ricerca il titolo di *Cinesica culturale*, nel senso che – pur tenendo conto dell'aspetto naturale, spontaneo della gestualità, che non può non essere una componente – volevo sottolineare il fatto che la determinazione e la differenza nei comportamenti corporei è di carattere culturale.

Non era un documentario, era una ricerca cinematografica. Non vorrei che questo fosse inteso come un sofisma intellettualistico: invece di usare la penna, il registratore o altro, avevo deciso di usare la macchina da presa. Non esisteva, quindi, la figura mediata del regista: chi faceva la ricerca faceva la regia, nel senso che decideva le sequenze, le cose precise da riprendere. Ma la grande responsabilità, notoriamente, era dell'operatore. Ed è stato molto importante il ruolo del montatore. Sembrerà assurdo e alcuni penseranno che ciò sia dissacrante: «Come, il montatore! E il 'cinema-realtà'? E il 'cinema-contatto'?» In realtà il montatore, in una ricerca di carattere per così dire scientifico, è importante proprio perché ti rende in montaggio esattamente quello che tu gli chiedi. Se tu non chiedi, puoi diventare anche vittima di un meccanismo di routine. Ma se hai in mente un risultato preciso, un montatore molto bravo, un professionista sa realizzarti esattamente quello che vuoi. Non a caso un documentarista come Jean Rouch ha dichiarato che, al ritorno dai suoi viaggi di ricerca, passa subito il materiale al montatore: è lui il giudice più severo.

Di questi tempi, con tutta l'attrezzatura elettronica di cui dispongono, con telecamere sofisticate, gli antropologi finiscono per avere a disposizione dei mezzi che non sanno usare; che non sanno usare, oppure che non vogliono usare avvalendosi di una mediazione professionale. È una situazione molto complessa, ma credo che bisogna sapere esattamente quello che si vuole; altrimenti si finisce con l'annullare ogni differenza tra professionalità, non professionalità e amatorialità.

Anche nella ricerca sulla cinesica si è posta – e con maggiore vistosità, proprio in rapporto all'uso della macchina da presa – la questione dell'osservante e dell'osservato. Io ad esempio ho avuto sempre molti problemi con la macchina fotografica: proprio per questo non sono un fotoamatore; e credo che le migliori fotografie le abbia fatte con macchine del tipo Rolleiflex, perché potevo evitare di puntare direttamente l'obietti-



15



16

15-19. Sequenza di alcune fasi della pesca del tonno. Calabria, Vibo Valentia (CZ), 1954, foto di Alan Lomax, (continua nella tavola seguente).
«Quando si parla di canti di lavoro bisogna distinguere tra canti *di lavoro,* canti *per il lavoro,* canti *sul lavoro.* In questo caso sono *di lavoro* perché hanno anche una funzionalità. Hanno un'euritmia, servono a dare un tempo per tirare le reti».



17



18



19

vo: questo mi aveva sempre intimidito. Nel caso particolare di questa ricerca, la macchina da ripresa è stata utilizzata a volte con l'obiettivo orientato lateralmente, a volte con espedienti del tipo *candid camera*. Però i materiali filmati venivano subito rivisti assieme alle persone che erano state riprese...

Non c'è dubbio che di fronte a un obiettivo ci sia un'alterazione. La gente non vive normalmente con una macchina da presa davanti: quindi è necessario «cercarla» nella situazione più vicina alla normalità, ma senza la trappola, la sorpresa. Nei momenti di maggiore tensione rituale, anche musicale, alla gente puoi mettere una camera a pochi centimetri dagli occhi, senza che dica nulla, perché è presa dall'evento. La cosa più difficile è la ripresa della quotidianità: in quel caso l'alterazione del mezzo di rilevamento è molto più forte. D'altra parte questa è una delle maggiori contraddizioni delle scienze umane, quindi anche dell'etnomusicologia: l'aumento di tecnologie sofisticate ti consente di cogliere cose che prima non potevi cogliere; ma, al tempo stesso, la scomparsa di alcune tradizioni è direttamente proporzionale allo sviluppo delle tecnologie sofisticate. È un conflitto. Finché si fa archeologia va bene: ma quando si tratta di persone, di uomini, è un po' più complicato...



20

20. Diego Carpitella e il pastore Celestino Coscia, suonatore di doppio flauto. Campania, Montemarano (AV), 16.2.1975, foto di Lello Mazzacane.

Stampato a cura
della Ediprint Service srl
di Città di Castello (PG)
con i tipi della tipolitografia SAT

La presente opera intende anzitutto porre in risalto l'originalità di Diego Carpitella «parlatore», raccogliendo una serie di testi — nella massima parte inediti in Italia — desunti da sue conferenze, lezioni e trasmissioni radiofoniche del periodo compreso tra il 1955 e il 1990. In queste «conversazioni» è possibile recuperare tutta la poliedricità dei suoi interessi e ritrovare l'essenza del suo contributo, non soltanto all'etnomusicologia, ma alla cultura italiana nel suo complesso. Esse coprono un vasto campo di argomenti: dai concetti fondamentali dell'etnomusicologia ai problemi della ricerca sul campo (con particolare riferimento alle ricerche con Ernesto De Martino); dai rapporti della musica colta con il folklore musicale fino alle relazioni tra quest'ultimo e la musica di consumo, il folk-revival e il blues.

Carpitella credeva fermamente, e non solo per la musica, nel primato dell'oralità; e come beu ricordano i suoi amici e allievi, spesso finiva per affidare alla parola «parlata», più che a quella scritta, le sue riflessioni più suggestive, i suoi pensieri più originali, a volte più «irriverenti». Certamente, molto si può perdere nella traduzione dal parlato allo scritto, ma, come nota Roberto Leydi nella premessa, quanti hanno conosciuto l'autore «sapranno ritrovare il 'suono', così ricco anche di sottintese sottigliezze, di questi documenti. Gli altri, vi troveranno tutta la ricchezza, il calore, la competenza e l'impegno civile di Diego Carpitella»

Diego Carpitella (Reggio Calabria 1924 — Roma 1990) è stato professore ordinario di etnomusicologia presso la facoltà di Lettere dell'Università di Roma, nonché membro dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia. Ha collaborato a tutte le indagini interdisciplinari condotte da Ernesto De Martino nel Sud d'Italia (1952 - 1959) e nel 1957 ha pubblicato con Alan Lomax la prima antologia sonora di musica folklorica italiana. Tra le sue pubblicazioni: *Musica e tradizione orale* e *L'etnomusicologia in Italia* (1973 e 1975); ha inoltre curato l'edizione italiana degli *Scritti sulla musica popolare* di Béla Bartók. Ha offerto occasioni costanti di confronto con l'etnomusicologia internazionale, nei seminari organizzati presso l'Accademia chigiana di Siena; dal 1982 ha diretto la rivista «Culture Musicali», semestrale della Società italiana di Etnomusicologia, di cui era presidente onorario.

AS 2422
ISBN 88-7928-048-1

Distribuzione PDE
Lire 55.000



PONTE ALLE GRAZIE